

DIE SIXTINISCHE MADONNA
nach Rafael.

Leipzig, Fr. Brandstetter

Ch. Oeser's

Briefe an eine Jungfrau

über die

Hauptgegenstände der Aesthetik.

Ein Weihgeschenk

für

Frauen und Jungfrauen.

Achtzehnte verbesserte Auflage.

Bearbeitet und herausgegeben

von

A. W. Grube.

Mit 15 Stahlstichen und vielen Holzschnitten.

Leipzig.
Friedrich Brandstetter.
1875.

Zum Angebinde.

Rosen grüßen Dich schwesterlich heut am festlichen Tage;
Rosig ist ja Dein Herz, rosig Dein heiterer Sinn.
Alle die übrigen Kinder der schön aufblühenden Erde
Sind doch der Rose nicht gleich, ist mir doch keine so lieb:
Wahr ist sie, sie täuscht nicht mit ihrem schimmernden Kleide,
Das mit der Farbe Schmelz liebliche Düfte vereint.
Gut ist sie dem Guten, der sanft sie pflückt und mit Liebe,
Aber strenge der Hand, die ihr mit Ungestüm naht.
Schön ist sie, o schön! und alle Grazien flechten
In den schwellenden Kelch himmlische Anmuth hinein.
Bleib' Du der Rose gleich, o liebliches Mädchen, und liebe
Innig und ewig: was wahr, liebe, was gut und was schön!
Dann umblühen Dein Leben die freudestrahlenden Rosen;
Welken sie draußen auch hin, blüh'n sie im Herzen Dir auf!

Vorwort zur vierten Auflage.

Es ist immer eine ebenso schwierige als undankbare Aufgabe, das Werk eines Andern neu zu bearbeiten, d. h. es zu verändern, umzugestalten, zu verbessern, ohne seinen ursprünglichen Charakter zu ändern. Als die löbliche Verlagshandlung bei mir anfragte, ob ich nicht geneigt wäre, eine vierte Auflage des „Weihgeschenks" zu veranstalten und dabei diejenigen Erweiterungen und Verbesserungen vorzunehmen, die ich für nöthig erachten würde, war ich im Begriff, das übersandte Buch, ohne es gelesen zu haben, zurückzuschicken. Doch die Erwägung, daß eine für die ästhetische Bildung des weiblichen Geschlechts verfaßte Schrift von sehr großer Bedeutung sei für die sittliche Bildung unsers Geschlechts überhaupt, trieb mich an, das Oeser'sche Werk näher anzuschauen. Die Grundlage gefiel mir. Ich fand vor Allem den Gedanken, in der ungezwungenen Form vertraulicher Briefe die wichtigsten Gegenstände der Aesthetik so zu behandeln, daß Frauen und Jungfrauen eine zugleich anziehende und bildende Lectüre daran fänden, höchst praktisch, auch die einfache gemüthliche Darstellung dieser Idee im Ganzen entsprechend. Für den wichtigen Abschnitt „über Poesie" war darin ein glücklicher

Griff gethan, unsern Dichterfürsten Goethe zum Mittelpunkte der Betrachtung zu machen, und mit dem Auge Dessen die gesammte neuere Literatur zu überschauen, in welchem sich alle Strebungen wie die Strahlen in einem Mittelpunkte vereinigen.

Ich entschloß mich zu einer durchgreifenden Bearbeitung des Werkes. Manches Oberflächliche mußte gestrichen, mancher halbwahren Ansicht auf den Grund gegangen, mancher Lücke abgeholfen, ja auch mancher Brief neu geschrieben werden, wenn die Arbeit den gesteigerten Anforderungen der Gegenwart genügen sollte. Es mußte aber auch das hinzukommende Neue mit dem vorhandenen Alten zu einem Gusse verschmolzen werden, um den harmonischen Eindruck des Ganzen nicht zu stören. So ist das Buch ein neues Werk geworden und doch das alte geblieben. Die Ausstattung aber ist schöner und reicher geworden, da der Herr Verleger für Ausführung der Kupfer kein Opfer gescheut hat, die besten Künstler zu gewinnen.

Und so möge denn das Büchlein wiederum hinauswandern in die Gauen des lieben deutschen Vaterlandes, um zu den alten Freunden neue zu werben; es möge der verkehrten, unsittlichen Lesesucht unserer Tage kräftig entgegenarbeiten, und den deutschen Frauen und Jungfrauen ein wahres „Weihgeschenk" werden, indem es Herz und Sinne heiligt für jene Schönheit, die nicht bloß auf Augenblicke ergötzt und wie eine Blume dahin welkt, sondern welche ohne Aufhören ihr rosiges Himmelslicht ausgießt über das Grau der armen Erde, um diese zu verklären im

Lichtglanz einer schöneren Welt. Das wahrhaft Schöne ist ja auch das Gute, die goldene Frucht in silberner Schale.

Hard, am Bodensee.

A. W. Grube.

Vorwort zur fünften Auflage.

Ich habe mich bemüht, bei der neuen Auflage dieses Werkchens dasselbe soweit zu vervollkommnen, als es die ursprüngliche Anlage desselben nur irgend gestattete. Diese Anlage habe ich aber absichtlich beibehalten, ihrer Einfachheit willen, da ich glaube, daß in einer mehr dem Gespräch als der gelehrten Abhandlung sich nähernden Weise der Zweck dieser Briefe am besten erreicht wird. Manche ähnliche Werke fehlen darin, daß sie dem Anfänger sogleich alle Geheimnisse der Kritik eröffnen, alle Feinheiten der Analyse vorführen wollen, anstatt vor allem zur eindringenden Anschauung und besonnenen Beobachtung anzuleiten. Für die weibliche Jugend bedarf es vorzugsweise der Einführung in einen nicht zu großen, fest umgrenzten und dabei auszufüllenden Kreis; gerade durch diese Beschränkung wird der Trieb zum Weiterstreben und die Lust am selbstthätigen Nachdenken rege erhalten, während im andern Falle, wenn gleich mit der Grundlegung eines großen systematischen Baues begonnen wird, der dann unvollendet bleibt, ein hohles Raisonnement an die Stelle der Anschauung gesetzt wird.

Es geziemte sich, daß die Bildnisse unserer beiden Dichterfürsten Goethe und Schiller, in deren Ideenreich heimisch zu machen ganz besonders der Zweck dieses Buches ist, auch den schönsten Schmuck desselben bildeten. Die Veränderungen, welche im Uebrigen mit den Illustrationen vorgenommen worden sind, werden gewiß Billigung finden, wie denn eine Vergleichung dieser neuen mit der ihr vorangegangenen Auflage darthun mag, daß es an sorgfältiger Berücksichtigung des Zeitgemäßen nicht gefehlt hat.

Hard, am Bodensee.

A. W. Grube.

Vorwort zur sechsten Auflage.

Die fortdauernde Gunst, deren sich dies Werkchen erfreut, war mir eine Aufforderung, es bei der nöthig gewordenen sechsten Auflage abermals einer gründlichen Durcharbeitung zu unterwerfen, manche Reste aus den ersten Oeser'schen Auflagen zu streichen und dagegen noch manches Neue ergänzend wieder hinzuzufügen. Die Briefe 7, 8, 44, welche neu hinzugekommen sind, durften in einem Buche, wie das vorliegende, nicht fehlen; desgleichen mußte Brief 51 (über Shakespeare) ganz umgeschrieben werden, denn wenn auch der enge Raum mir bloß Andeutungen zu geben erlaubt, so müssen diese doch der Art sein, daß sie zum Beobachten anregen und zu weiterem Nachdenken auffordern.

Der Kupferstich einer Rafael'schen Madonna und die Portraits unserer Dichterfürsten Goethe und Schiller, nach dem Modell der Weimargruppe photographirt und von Herrn Professor Rietschel selbst corrigirt, werden den Lesern als neue Zierde des Büchleins willkommen sein.

Hard bei Bregenz, Ende September 1858.

A. W. Grube.

Vorwort zur siebenten Auflage.

Auch diese Auflage hat wieder manche Zusätze und Verbesserungen erhalten, namentlich im 19. und 54. Briefe, und ein neuer Schmuck ist ihr zu Theil geworden durch das Bildniß Lessings von der Hand des Kupferstechers Ad. Neumann nach einem Originalportrait von G. O. May. Jenes Portrait, in Lessings jüngerem Mannesalter gemalt, wurde auch von Rietschel mit Bleistift copirt und für seine Denkmalsstatue zu Grunde gelegt.

Hard bei Bregenz, September 1861.

A. W. Grube.

Vorwort zur achten Auflage.

Diese neue Auflage ist wiederum nach Innen und Außen reicher ausgestattet worden, namentlich in den Briefen über die Malerei und Dichtkunst, von denen erstere auch eine gewiß sehr willkommene Vermehrung der Illustrationen

erhalten haben. Der schöne, neu von M. Lämmel gefertigte Stahlstich der Sixtinischen Madonna wird dem Buche zur besonderen Zierde gereichen. Die Literatur ist fortgeführt, soweit es das Bedürfniß nicht gelehrter, aber gebildeter und bildungslustiger Kreise erheischte. Meinem von Anfang an festgehaltenen Plane, den Blick auf das Hauptsächlichste nicht durch Häufung von Namen der Künstler und Kunstwerke zu verwirren, bin ich auch dieß Mal treu geblieben. Dagegen habe ich die Ergänzungen einer ausführlicheren Charakteristik der Koryphäen unter den Malern und Dichtern zu Gute kommen lassen, unter letzteren namentlich einem Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller, Uhland. Für ausführliche Erläuterungen von Gedichten fehlte der Raum; aber an einzelnen Beispielen habe ich doch gezeigt, wie man von Innen heraus ein Gedicht anzuschauen und im Gedicht den Dichter zu erkennen hat.

Hard, im August 1864.

A. W. Grube.

Vorwort zur neunten Auflage.

Diese Auflage hat gleichfalls manche Bereicherungen und Verbesserungen erhalten; sie ist namentlich mit dem zweiten Briefe, mit dem Holzschnitt zu Winkelried's Denkmal und mit einem von Georg Meisenbach in Nürnberg sehr sauber ausgeführten Stahlstich „der Dom zu Köln in seiner einstigen Vollendung" vermehrt worden.

A. W. Grube.

Vorwort zur elften Auflage.

Diese neue Auflage hat wiederum bedeutende und durchgreifende Veränderungen erfahren. Die Briefe über Architektur, Sculptur und Malerei mußten, da mit einzelnen Correcturen und Zusätzen nicht mehr durchzukommen war, neu geschrieben werden mit steter Berücksichtigung der neuesten Forschungen auf diesem Gebiete. Desgleichen sind drei Briefe (31. 32. 33.) über Musik neu hinzugekommen, welche Wesen und Bedeutung dieser in unsere ganze Bildung so tief eingreifenden Kunst in ein helleres Licht zu stellen geeignet sind. Endlich sind noch in den Briefen über Poesie manche weitläufige Auszüge und Excurse, die der Unterzeichnete aus allzu großer Schonung noch hatte stehen lassen, gestrichen oder gekürzt worden, um für positive, den betreffenden Gegenstand schärfer charakterisirende Bemerkungen und Erläuterungen Platz zu gewinnen. So ist eine — wenn auch kurz zusammengefaßte — Charakteristik des Minne- und Meistersanges, sowie des Volksliedes neu hinzugekommen.

Auch die Illustrationen haben manche Neugestaltung und Verbesserung erfahren. Da mehrere Stahlplatten unbrauchbar geworden waren, so wurden neu gestochen: Pylonen (Aegyptische Landschaft). — Der Poseidontempel zu Pästum. — Alhambra. — Der Apollon vom Belvedere. — Die Laokoon-Gruppe. — Die apokalyptischen Reiter von P. Cornelius. Ferner zieren das Buch folgende neue Holzschnitte: Der heilige Teich in der Pagode zu Tschillambaram. — Persische Säulen von Persepolis. — Aegyptische

Säulen von Karnak. — Namen und Titel Ramses' II. — Dorische Säulen vom Parthenon in Athen. — Der Parthenon auf der Burg von Athen. — Jonische Säule vom Erechtheustempel in Athen. — Korinthische Säule vom Denkmal des Lysikrates in Athen. — Karyatide vom Erechtheion in Athen. — Assyrische symbolische Thiergestalt. — Aegyptische Sphinx. — Das Lutherdenkmal zu Worms. — Onyxcameo von Athenion. — Antike Silbermünzen 2c.

Bregenz, den 18. October 1869.

A. W. Grube.

Vorwort zur dreizehnten Auflage.

Die zwölfe Auflage ist trotz der schweren Kriegszeit schnell vergriffen worden. Die vorliegende dreizehnte Auflage ist außer kleineren Verbesserungen noch durch einen Brief über die patriotische Lyrik bereichert worden.

Bregenz, im Sommer 1871.

A. W. Grube.

Vorwort zur achtzehnten Auflage.

Bei der Schnelligkeit, mit welcher die 17. und 18. Auflage einander folgten, war es mir um so angenehmer, daß kein zwingender Grund vorhanden war, größere Veränderungen vorzunehmen. Doch sind in der vorliegenden neuen Auflage mehrere Druckfehler, die sich eingeschlichen hatten, getilgt worden.

Bregenz, im April 1875.

A. W. Grube.

Inhalt.

Stahlstiche.

Holzschnitte.

Erster Brief.

Sie wünschen, daß ich Ihnen in einer Reihe von Briefen die Hauptgegenstände der Aesthetik kurz, jedoch klar und faßlich für Damen, die nicht allzuviel Zeit für Studien und Lectüre übrig haben, darstellen möchte. Wohl haben Sie Recht, daß Vieles, was über diesen Gegenstand geschrieben ist, wirklich nur auf leeren Wortschwall oder auf unnütze Spitzfindigkeiten hinausläuft, und unbefriedigt legen Sie auch wohl manches treffliche Lehrbuch hin, weil es Ihnen seiner Schulform wegen unverständlich ist. Doch läßt sich deshalb wissenschaftlich geschriebenen Werken keineswegs ihr mächtiger Einfluß auf Bildung der Gesammtheit absprechen. Denn wenn es auch wahr ist, daß man sich mit dem gemeinen Verstande leichter und bequemer im Leben zurecht findet, als mit der Wissenschaft, und daß man andrerseits mit dieser allein selbst in dem Gebiete übersinnlicher Gegenstände nicht ausreicht: so muß man denn doch gestehen, und die Geschichte lehrt's, daß die Wissenschaft schon oft sowohl Einzelnen als ganzen Völkern Licht gegeben hat, während der gemeine Menschenverstand auf dunkle Abwege gerathen war. Ebenso hat dieser wiederum die abschweifende Wissenschaft oft zurecht gewiesen, und es folgt daraus, daß beide nöthig sind, den Menschen aufzuklären und auszubilden, ja daß sich beide geschwisterlich beistehen sollen. Indessen bedient sich die Wissenschaft gewöhnlich einer Sprache, die nur Eingeweihten verständlich, und einer Behandlungsweise, die dem Ungeübten vielfach mehr hindernd

als fördernd ist. Darum ist es ohne Zweifel verdienstlich, wenn populäre Schriftsteller die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschungen allgemein faßlich bearbeiten, um diese aus der Studirstube in's Leben überzuführen. Besonders sollte dies mit denjenigen Gegenständen geschehen, in denen allen Menschen Aufklärung ersprießlich und nothwendig ist. Ein solcher ist nun gewiß auch die Aesthetik, wir mögen sie Geschmackslehre oder Schönheitskunde oder Kunstwissenschaft nennen. Früher hatten beinahe ausschließlich die Gelehrten dieses Fach an sich gerissen; sie hatten zu einer philosophischen Wissenschaft gemacht, was doch eigentlich eine Angelegenheit, ja ein Bedürfniß des Lebens ist. Aber unabhängig von ihnen und richtiger als sie haben oft große Meister der Kunst das Wesen des Schönen erkannt und den empfänglichen Sinn dafür geweckt, indem sie in ihren Schöpfungen selbst gleichsam eine Schule desselben eröffneten, in der auch Ungelehrte mit Erfolg zu hören und zu lernen vermögen. Raphael, Mozart, Canova, Palladio, Shakespeare haben wahrlich keine genügenden Aesthetiken gefunden, sie sind ihren eigenen Weg gegangen und Kunst sowohl als Wissenschaft wurden ihr eigenes Werk. Aus den Lehrbüchern der Aesthetik allein hat ohnehin Keiner noch das Schöne erkannt. Wie ganz anders schreiben von diesen Dingen, ohne den Anspruch eines gelehrten Systems, aber mit lebendiger Auffassung und inniger Wahrheit, Lessing, Winckelmann, J. Paul, Herder, Schiller, Goethe! Freilich verweilen diese Männer beständig in dem Kreise ihrer geistigen Vollendung und man muß sich selbst auf eine ziemliche Höhe geschwungen haben, um ihren Anschauungen folgen zu können. Obwohl sie bescheiden ihre Arbeiten meist nur Versuche und Vorschulen nennen, sei man doch gefaßt, einen Tempel zu betreten, dessen Mysterien sich dem Blicke nur allmählich enthüllen. Da nun überdieß die Wissenschaft selber immer fortschreitet und die Kunst immer Neues, Anregendes bietet,

was besprochen zu werden verdient: so kann es das sogenannte große Publicum sicher nur dankbar anerkennen, wenn heutzutage so manche eindringende und doch leicht verständliche ästhetische Abhandlungen und Vorträge von Seiten Derjenigen veröffentlicht werden, die sich mit diesem oder jenem Fache der Kunst und Kunstwissenschaft beschäftigt haben. Meine Absicht beschränkt sich darauf, Ihnen eine Vorschule zu bieten, die überhaupt für Frauen zugänglich sei, deren Lebenszweck es ja weder ist noch sein soll, sich die Sprache und Denkweise der Gelehrten eigen zu machen. Es soll Ihnen darin Lust und Liebe zu Allem, was schön, wahr und gut ist, entgegentreten, Sie sollen Nahrung für Geist und Herz, und das edelste Vergnügen finden, das Ihnen Ihre Jugend verschönern und Ihr ganzes Leben erheitern und erheben wird. Sie werden fürderhin keinen jener schalen Romane lesen, die nur für den Zeitvertreib geschrieben zu sein scheinen, keine niedrigen Possen und abgeschmackten Schauspiele sehen und vor stumpfer Gleichgültigkeit eben sowohl als vor Ueberspannung gesichert sein.

Zweiter Brief.

Vor Allem wollen wir uns über einige Haupt- und Grundsätze der Aesthetik verständigen, bevor wir das Einzelne dieser großen Wissenschaft näher in's Auge fassen.

Das Schöne muß erscheinen, sich darstellen, und zwar nicht lückenhaft, sondern ganz und vollkommen. Ich kann einen Gedanken aussprechen so, daß er sinnrichtig und Ihnen vollkommen verständlich ist. Sie sprechen: So ist es, das ist wahr! Ich kann aber denselben Gedanken so ausdrücken, daß Sie nicht bloß seine Wahrheit erkennen, sondern auch die Schönheit desselben empfinden: die Form, in welcher sich der Gedanke Ihnen

darstellt, erregt Ihr Wohlgefallen, weil der sprachliche Ausdruck nicht bloß Ihr Denkvermögen, sondern auch Ihr Anschauungsvermögen befriedigt, weil er Ihr geistiges Auge ergötzt, Ihre Phantasie in freie Thätigkeit versetzt. Sie werden bei mancher Stelle eines gut geschriebenen Buches schon manchmal im Stillen oder in lauter Bewunderung und Freude ausgerufen haben: „Das ist schön!"

Ein solches Urtheil setzt aber immer einen bestimmten Grad der Geistesbildung voraus. Setzen Sie den Fall, dasselbe Buch wäre Ihnen vor zehn Jahren zum Lesen gegeben worden — das Verständniß dafür war bei Ihnen vielleicht schon angebahnt, aber es war doch noch mangelhaft. Selbst Ihr Sprachgefühl war noch nicht zu der Feinheit entwickelt, um die Angemessenheit von Inhalt und Form zu erkennen, Sie hatten noch zu wenig Fülle der Anschauung, um verschiedene Formen eines und desselben Gedankens vergleichen zu können: da war mithin für Sie der oder jener schöne Gedanke, dies oder jenes schöne Bild kaum noch vorhanden. Die Wirkung des Schönen ist also ebensowohl an gewisse sachliche (objective) wie an gewisse persönliche (subjective) Bedingungen geknüpft. Der schöne Gegenstand tritt äußerlich vor uns hin als eine von uns unabhängige Erscheinung; um ihn aber als schön zu erkennen, müssen wir ihm einen anschauenden und empfindenden Geist entgegenbringen, der einen bestimmten Grad der Entwickelung erreicht hat. Fehlt es an dieser subjectiven Bedingung, so kann vom Schönen eben so wenig die Rede sein, als wenn die objectiven Bedingungen fehlen. Eine Bildsäule muß, um schön zu sein, gewisse Proportionen ihrer Theile, d. h. gewisse Maßverhältnisse, welche der vollkommen entwickelten Menschennatur entsprechen, darstellen; ein schönes Gemälde muß richtige, der Natur entsprechende Zeichnung, und eine eben solche Farbenmischung 2c. haben; das sind die objectiven Bedingungen.

Das Proportionsgesetz, dem der Bildhauer folgt, das Gesetz der Farbenharmonie, dem der Maler huldigt, gilt für alle Zeiten und Länder, steht über Laune und Willkür des Künstlers, und dieser straft sich selbst und verfehlt die Schönheit seiner Werke, wenn er es verletzt oder verachtet. Und ferner: die griechischen Statuen der klassischen Epoche bleiben schön, auch wenn sie von Barbaren als roher Stein behandelt werden oder wenn eine überbildete Cultur sich von ihrer Regel lossagt. Daraus folgt nun aber auch, daß ein gewisser Grad menschheitlicher Entwickelung vorhanden sein muß, nicht bloß um schöne Kunstwerke zu schaffen, sondern auch um ihre Schönheit zu erkennen und zu genießen. Von der Schönheit griechischer Statuen würden wir gar nicht reden, wenn wir nicht den Bildungsstandpunkt der Griechen theilten, nicht mit ihren Augen anzuschauen, mit ihren Sinnen zu empfinden vermöchten. Würde freilich der Anblick einer klassischen Statue auf uns nicht angenehm, befreiend, Geist und Sinne harmonisch erregend wirken: so müßten wir die Schönheitsbegriffe der Alten als nichtig, die Gesetze der antiken Kunst als unwahr verdammen. Dieß führt mich auf den zweiten Fundamentalsatz:

Die objectiven Bedingungen des Schönen, die ästhetischen Gesetze sind immer zugleich psychologisch bedingt, sind Gesetze des menschlichen Anschauens und Empfindens selber. Gewisse Maßverhältnisse, das z. B., was man den „goldenen Schnitt" genannt hat, würden als Schönheitsgesetze gar nicht gefunden und anerkannt worden sein, wenn sie nicht lange zuvor wohlthuend und angenehm auf den menschlichen Sinn gewirkt und die menschliche Empfindung befriedigt hätten. Würden sie diese verletzen, so wäre die Proportion dahin und zur Disproportion, zum Mißverhältniß geworden. Was von keiner Menschenseele als schön erkannt und empfunden würde, das würde überhaupt gar nicht schön genannt werden dürfen und an sich gar nicht schön sein.

Von der Empfindung muß daher alle Aesthetik ausgehen; ohne Erkenntniß des menschlichen Seelenlebens giebt es auch keine ästhetische Erkenntniß. Die Wissenschaft des Schönen, die es wie jede Wissenschaft mit dem Gesetze und seiner unbedingten und ewigen Geltung zu thun hat, muß daher immer einerseits auf den menschlichen Geist zurückgehen nach seiner ewigen, d. h. vom Schöpfer geordneten Natur und Wahrheit, sie muß psychologisch verfahren — und andrerseits technologisch sich in die schönen Objecte vertiefen, die vom gebildeten Geschmack als solche anerkannt worden sind, um ihre Verhältnisse, Constructionen, Lebensbedingungen — mit Einem Worte ihre Gesetze zu erforschen und festzustellen und daran den Geschmack zu läutern und zu bilden.

Dritter Brief.

Als die drei Hauptrichtungen menschlicher Seelenthätigkeit, die man auch wohl als die drei Grundvermögen oder „Kräfte" unterschieden hat, gelten bekanntlich das Denken, Wollen und Fühlen oder das Erkenntniß-, Begehrungs- und Gefühlsvermögen.

Diese drei Hauptkräfte gehen aus einer gemeinsamen Einheit hervor, nämlich aus der Empfindung. Empfinden im allgemeinen Sinne heißt durch äußere Eindrücke gereizt werden, und in diesem Sinne hat bereits die Pflanze Empfindung. Die Sonnenrose folgt dem Laufe der Sonne, die Blätter der Mimose legen sich bei der leisesten Berührung zusammen. Die Pflanze vermag sich selbst aber noch nicht von dem empfangenen Eindrucke zu unterscheiden, sie kann dem Aeußeren noch kein Inneres entgegensetzen, denn es fehlt ihr die Seele. Darum hat sie keine Empfindung im engern psychologischen Sinne. Das Thier dagegen unterscheidet sich von den Dingen der Außenwelt, und darum beachtet es ebensowohl

die Veränderungen seines eigenen Zustandes, als die Dinge, welche diesen Zustand hervorrufen. Die Pflanze empfindet wohl den Reiz des Lichts, aber sie wird sich ihrer Empfindung nicht bewußt; sie empfindet die Wärme oder Kälte, aber fühlt nicht das Warme, Kalte oder Helle. Das Thier empfindet die Hitze und Kälte, indem es von diesen Einflüssen gereizt wird, gleichwie die Pflanze den Lichtreiz 2c. empfängt; aber diese Empfindung wird zugleich eine Wahrnehmung seines eigenen Zustandes, geht über in das Gefühl. Diejenigen Reize nun, welche die Lebenskraft der Seele erhöhen, wohlthätig auf sie einwirken, erzeugen ein Gefühl des Angenehmen, des Wohlbehagens; diejenigen Reize, welche die Lebenskraft hemmen, ein Gefühl des Unwohlseins und Mißbehagens. Daher strebt die Seele naturgemäß nach solchen Reizen, die ihr zusagen, und sie widerstrebt Allem, was feindlich auf sie eindringt. Das Fühlen geht über in ein Begehren und Verabscheuen. Das Wollen entwickelt sich sonach aus dem Fühlen und dieses aus dem Empfinden. Aber auch das Erkennen geht aus der Empfindung hervor, denn wenn keine Dinge von Außen her auf die Seele einwirkten, sie reizten, würde sie auch keine Vorstellungen bilden, mithin keinen Gedanken fassen können. Das Erkennen beginnt eben mit dem Gewahrwerden der Dinge, welche die Seele reizen (afficiren) oder eine Empfindung in ihr hervorrufen, und dieser Anfang heißt „Anschauung".

Inzwischen würde es irrig sein zu glauben, daß man Anschauungen nur mittelst der Augen erhalte. Vielmehr gewinnen wir durch jeden Sinn Anschauungen, so durch das Gehör die Anschauungen der Tonwelt, durch das Getast die Anschauungen des Weichen und Harten. Das Wort an-schauen ist sehr bezeichnend, da wir vorzugsweise durch das Sehen die Welt der Dinge klar erkennen, und in dem Wörtchen „an" die auf den Gegenstand gerichtete Thätigkeit ausgesprochen ist. Ohne Gegenstand keine Anschauung. Nur brauchen

dies nicht eben nothwendig äußere Gegenstände zu sein. Denn wir können z. B. auch unsere eigenen Seelenzustände, den Schmerz, die Liebe u. s. w. zum Gegenstande der Anschauung machen, indem wir diese Gefühle gleichsam vor uns hinstellen, um sie zu betrachten. Das Thier hat nun zwar auch wohl Anschauungen, aber sie bleiben ihm unverständlich, denn es vermag nicht, die einzelnen Anschauungen unter eine gemeinsame Vorstellung zusammenzufassen oder zu begreifen. Das Pferd sieht wohl gleich dem Menschen den Apfelbaum, die Pappel oder die Tanne, aber es bleibt bei der einzelnen Anschauung stehen, faßt das Verschiedene nicht in Ein Gesammtbild oder, wie wir sagen, in die gemeinsame Vorstellung „Baum" zusammen. Das Kind sieht in dem ersten Apfelbaum zunächst auch noch ein Einzelnes, nicht eigentlich schon den Baum, aber nun erblickt es eine Pappel, eine Tanne u. s. w. und spricht, das Verschiedene doch in seiner Aehnlichkeit und Zusammengehörigkeit fassend: Das ist auch ein Baum! Denn es hat bereits die wesentlichen Theile, welche zu einem Baume gehören, von den zufälligen Merkmalen unterschieden, und führt man es zu einer Birke u. s. w., so erkennt es auch in dieser den „Baum". Der Thierseele, welche die wesentlichen Merkmale der Dinge nicht von den unwesentlichen zu trennen vermag, also auch die mannigfaltigen Vorstellungen nicht in eine einzige begreifen kann, bleibt die Außenwelt ein buntes Allerlei; und wie das Erkennen des Thieres an die sinnliche Gegenwart der Dinge gefesselt ist, so beschränkt sich auch der Wille und das Gefühl bloß auf das Begehren oder das Empfinden des Angenehmen und Unangenehmen, es kommt nicht aus den Schranken der Sinnlichkeit heraus.

Anders die Menschenseele, die sich zur Freiheit des Geistes erhebt. In ihrem Selbstbewußtsein fühlt sie sich über die Sinnenwelt hoch erhaben, dem ewigen Gottesgeiste verwandt. Sie kann sich den sinnlichen Eindrücken der Außenwelt nicht entziehen,

aber sie beherrscht die Empfindungen mit der Macht des Gedankens. Sie strebt auch nach Wohlsein, aber das thierische Wohlbehagen genügt ihr nicht; sie strebt nach Wahrheit und Recht, das sinnliche Begehren wird zum sittlichen Wollen. Die Freude über eine glücklich erforschte Wahrheit, die Zufriedenheit nach einer guten That ist eine Wonne und ein Hochgefühl, das jede bloß irdische Freude weit hinter sich läßt. Der Mensch, weil er als ein geistiges Wesen empfindet, entwickelt seine Empfindungen zu sittlichen Gefühlen und sittlichen Handlungen, gleichwie er sie denkend zu Anschauungen und Begriffen erhebt. Und umgekehrt, weil die geistige Seele zugleich als sinnliches Wesen empfindet, schmückt sie das Geistige mit dem Reiz der Sinne, schaut und genießt sie das Uebersinnliche in sinnlicher Verkörperung. Der geistige Gedanke vermählt sich mit der sinnlichen Empfindung zum Gefühl des Schönen, und durch das Schöne wird die Sinnlichkeit des Menschen geadelt.

Eine solche veredelte Empfindung, die sich über das bloß Sinnliche erhoben hat, nannten die Griechen Aesthesis. Leicht werden Sie nun schließen, wie daraus das Wort Aesthetik entstanden, und daß die Wissenschaft, die mit diesem Namen belegt wird, deutsch ganz richtig Empfindungslehre genannt werden könne, nur dürfen Sie dann das Wort „Empfindung" nicht auf den bloßen Sinnesreiz beziehen.

Vierter Brief.

Sie bedauern, daß Sie nicht Griechisch verstehen. Das fremde Wort Aesthetik und dessen Bedeutung hat sie darauf geführt. Im 15. und 16. Jahrhundert haben in Frankreich und England vornehme Damen Lateinisch und Griechisch gelesen. Allein die Unkunde der Sprache soll Sie nicht hindern, ein Ver-

ständniß des griechischen Geistes zu gewinnen. Damals hatte man wenigstens in Deutschland, England und Frankreich noch keine griechisch gebildeten oder den Griechen gleichzustellenden Schriftsteller; kein Shakespeare, kein Molière, kein Goethe hatte noch geschrieben; darum mußte man unmittelbar aus den Quellen des guten Geschmacks, der Wahrheit und der Schönheit schöpfen, wenn man Geist und Herz ausbilden wollte. Ja, auch unsere Schriftsteller werden ganz wohl daran thun, wenn sie ihrem eigenen Genius nicht zu viel vertrauen, sondern bei jenen Urbildern sich Raths erholen und deswegen auch ihre Sprache lernen; allein Frauen, die doch in der Regel nicht berufen sind, Bücher zu schreiben, die weniger darnach zu streben haben, in dem Gebiete des Schönen, Guten und Wahren Neues zu schaffen, als für die Genüsse desselben empfänglich zu sein, können sich aus den überreichen Schätzen unserer neueren Literatur sattsam nähren. Ihnen werden, wenn Sie in das Alterthum eindringen wollen, wohlgelungene Uebersetzungen, mythologische und antiquarische Studien genügen, ohne daß sie die Sprache selbst, deren Erlernung sich schwerlich mit den Berufspflichten liebenswürdiger Weiblichkeit vertrüge, zu kennen brauchen. Ja, Sie mögen versichert sein, daß es Ihnen auf diesem Wege weit eher gelingen werde, sich griechischen Geist anzueignen, als es manchen Gelehrten gelungen ist, die unter schwerfälligen Sprachstudien nicht selten Geist und Empfindung eingebüßt haben und von ihrem Plato oder Pindar, bei aller scharfsinnigen Auslegung, oft nur den Buchstaben, aber gar wenig von ihrem Geiste auffassen und genießen konnten. Doch ich werde von den Griechen noch öfter und viel an seinem Orte schreiben; darum erlauben Sie mir, den Faden wieder aufzunehmen und da fortzufahren, wo ich im letzten Briefe stehen geblieben.

Ich nannte also die Aesthetik eine Empfindungslehre, bemerkte aber zugleich, daß wir das Wort Empfindung in dem

höheren Sinne der Empfindung des Schönen fassen müßten. Darum behält es etwas Unzulängliches, das fremde Wort „Aesthetik" durch das deutsche Wort „Empfindungslehre" ersetzen zu wollen, denn lediglich als solche gefaßt ginge sie in der Seelenlehre (Psychologie) auf, wäre nur ein Theil derselben. Deßhalb kann ich nicht beistimmen, wenn die populäre Aesthetik von Dr. C. Lemcke (Leipzig, 1865) ohne Weiteres beginnt: „Aesthetik ist die Lehre von den sinnlichen Wahrnehmungen und Empfindungen." Freilich sagt auch der Ausdruck: „Lehre vom Schönen" nicht Alles, da auch das „Häßliche" in der Aesthetik zur Sprache kommt; aber es kommt doch nur zur Sprache als Gegensatz und Verneinung des Schönen, als seine Kehrseite, und von Alters her ist es ja Brauch, daß vom Hauptsächlichsten der Name entlehnt wird. Darum, meine ich, könnten sich auch scrupulöse Gelehrte mit dem deutschen Wort „Schönheitslehre" zufrieden geben.

Weil es die Aesthetik mit dem Schönen zu thun hat, umfaßt sie nicht bloß das sinnliche Leben, sondern das geistige und sittliche Leben in seiner Harmonie mit der Sinnlichkeit, mithin das ganze volle Menschenleben. Alle Seelenkräfte sind in der Anschauung des Schönen angeregt, aber keine macht sich als einzelne geltend, sondern alle sind auf das Innigste mit einander verschmolzen. Wenn Sie, meine Freundin, über eine Wahrheit nachdenken, recht ernstlich und tief nachdenken, so ist in diesem Augenblicke nur das denkende Wesen Ihres Geistes in Thätigkeit, Sie drängen die Eindrücke der Außenwelt zurück, möchten Augen und Ohren verschließen, um durch keinen äußeren Gegenstand abgezogen zu werden. Kommen Sie an einem kalten Novembertage vom Spaziergange zurück und finden daheim ein wohlgeheiztes Zimmer, so wird die Empfindung des Angenehmen, des Wohlbehagens angeregt, aber in dieser Empfindung ist nichts Geistiges, das Thier hat sie auch. Oder gehen Sie zu der kranken Freundin, um sie

zu pflegen, obwohl der sinnliche Mensch in seiner Schwachheit sich vor der Ansteckung fürchtet und dem Liebesopfer widerstrebt, so ist der sittliche Mensch thätig, aber im Kampf gegen die Sinnlichkeit. Es ist in den angeführten Beispielen der erkennende oder der empfindende oder der wollende Mensch thätig, aber immer einseitig. Nun hören Sie eine Beethoven'sche Symphonie! Der Sinn des Gehörs wird angenehm berührt und überrascht von dem schönen Wechsel heiterer und ernster Klänge; doch die sinnliche Freude geht alsbald über in eine geistige des Gemüths, Sie vergessen alles Elend und alle Sorgen der Erde, fühlen sich den himmlischen Mächten näher. Sie empfangen wohl von Außen her die Töne, aber nicht bloß leidend; Ihre eigene Thätigkeit erwacht, es treten allerlei Bilder vor Ihr Seelenauge, manche Stimmung aus früheren Tagen wird wieder lebendig und klar, und am Schluß fühlen Sie Ihr ganzes Wesen erfrischt, neu gestärkt, zu allem guten Werk geschickt. Das ist der ästhetische Zustand der Seele.

Fünfter Brief.

Sie fragen mich, liebe Freundin, ob denn „schön" und „ästhetisch" verschieden von einander seien? Allerdings ist dieß der Fall, und der Unterschied wichtig genug, um darauf aufmerksam zu machen. Ein Gemälde wirkt ästhetisch auf den Beschauer, weil es schön ist. Das Wort „ästhetisch" bezeichnet den Zustand, in welchen die Seele durch das Schöne versetzt wird; „schön" ist die Eigenschaft des Gegenstandes, „ästhetisch" die Beschaffenheit des Zustandes der Seele. Da nun aber das Schöne nur für den Menschen da ist, im Verhältniß zu dem, der das Schöne empfindet: so ist leicht erklärlich, daß man beide Ausdrücke oft mit einander verwechselt. Man sagt „ästhetische" Darstellung statt „schöne" Darstellung, weil man an die ästhetische Wirkung des dargestellten

Gegenstandes denkt, gleichwie man von einer „religiösen" oder „moralischen" Schrift redet, obwohl eine Schrift weder religiös noch moralisch sein kann. Aber man kann schon nicht sagen: Dieser Mensch hat einen feinen schönen Sinn, oder ein schönes Gefühl, anstatt: er hat einen feinen ästhetischen Sinn, ästhetisches Gefühl — denn hier handelt es sich um den Zustand der Seele. Wohl aber kann man sagen „Sinn für das Schöne", denn hier ist der Gegenstand gemeint.

Der Geist kann in einen ästhetischen Zustand versetzt werden, auch ohne einen schönen Gegenstand, wenn er nämlich diesen freithätig unter einen ästhetischen Gesichtspunkt bringt. So ist z. B. der Sturm bei einem finsteren Wolkenhimmel nichts Schönes. Aber doch wird Mancher davon angezogen, der Geist versenkt sich in dieses Schauspiel der Natur, nicht um es zu studiren, sondern aus freiem Wohlgefallen daran. Es erweckt in dem Betrachtenden ein Wonnegefühl, nicht weil es ihn sinnlich angenehm berührt, sondern weil er seine eigene Lebenskraft gehoben fühlt, weil er in der Anschauung des tobenden Elementes den Gedanken empfindet, daß der menschliche Geist doch weit erhabener ist in seiner Kraft, als alle die Kräfte der Natur. In der äußern Verwirrung und Disharmonie genießt er die innere Ruhe und Harmonie, und in diesem ästhetischen Zustande zerfließen alle seine Gedanken und Empfindungen zur schönen Einheit, sie gleichen sich aus. War das Gemüth vorher aufgeregt, vielleicht von Leidenschaften erschüttert und aus der ruhigen Fassung gebracht, so wird es gerade durch die Aufregung und Leidenschaftlichkeit der Natur zur Ruhe gelangen; die Seele giebt sich nicht leidend dem äußern Eindrucke hin, sondern spielt selbstthätig mit dem tobenden Elemente, und sie rettet eben in diesem Spiel ihre Freiheit.

Mit dieser Auseinandersetzung habe ich bereits meiner Freundin eine Brücke gebaut, um sicher zur Erkenntniß des Begriffes

„schön" zu gelangen. Das Schöne muß uns jederzeit (vorausgesetzt die gesunde Frische unserer Sinne) in einen ästhetischen Zustand versetzen; je vollkommener der schöne Gegenstand, desto vollkommener der ästhetische Zustand. Da wir schon oben erkannt haben, was für eine Empfindung das Schöne hervorbringt, nämlich diejenige der Harmonie des Lebens, des Einklangs von Sinnlichkeit und Vernunft, so können wir auch leicht sagen, was das Schöne ist, nämlich eben dieser Einklang von Leib und Seele — der in sinnlicher Form vollkommen ausgeprägte Geist. Denn wäre nichts Geistiges im Schönen, so könnte dieses nicht unser geistiges Wesen ergreifen; und wäre das Geistige nicht sinnlich verkörpert, ginge unser Empfindungsvermögen leer aus.

Ich schließe für heute, und bin zufrieden, Ihnen den lichten Punkt gezeigt zu haben, auf den unsere ganze Entwickelung lossteuert. Der folgende Brief soll schon länger werden, und er wird Ihre Geduld hinlänglich auf die Probe stellen.

Sechster Brief.

Sie haben bei dem Worte „Geist" mehr an den Genius des Künstlers gedacht, als an den Schöpfer der Welt, den Urgeist des Weltalls. Wir müssen aber von der Naturschönheit ausgehen, um die Kunstschönheit recht zu verstehen.

Alles, was körperlich da ist, von unseren Sinnen wahrgenommen wird, ist nur Wirkung von unsichtbaren Kräften, die in der Materie sich verkörpern. Alle verschiedenen im Weltall wirksamen Kräfte gehen von Einer Grundkraft aus, von Gott, dem Schöpfer Himmels und der Erden, der die höchste Macht mit der höchsten Weisheit vereint; nicht eine blinde Naturkraft hält das All, sondern die ewige Vernunft durchdringt und erhält die Dinge. In dem Worte „Geist" bezeichnen wir beides zugleich: die schöpferische

Kraft und die selbstbewußte Vernunft. Der Geist aber, weil er schöpferisches Leben ist, muß wirken, sich äußerlich darstellen, leiblich offenbaren. Weil Gott ist, muß auch eine Welt sein, und weil das Geschaffene den Schöpfer offenbart, muß auch in der Welt die höchste Vernunft sich darstellen. Es ist ein großer Zusammenhang, der die Millionen erschaffener Wesen verbindet. Wie auf Erden die Kräfte des Mineralreichs zusammenwirken, um der Pflanzenwelt zu dienen und hier zu höherer Entwickelung zu gelangen; wie dann das Pflanzenleben das Thierleben vorbereitet und bedingt, und Alles wieder dem Menschen dient; wie ferner die Erde ein großer Körper ist mit unzähligen Gliedern, aber doch nicht für sich besteht, sondern an einen höheren Weltkörper, die Sonne, gekettet ist, um von ihr Licht und Leben zu empfangen: so ist auch wieder die Sonne an ein höheres Sonnensystem geknüpft, so ist eine Sternenwelt mit einer anderen verbunden, und das Weltenall Ein harmonisches Ganze, von der göttlichen Vernunft durchwebt und beseelt. Darum ist die Welt schön, denn sie ist die Erscheinung der höchsten Vernunft in der vollkommensten Form, die vollendete Verkörperung des schöpferischen Lebens. Die sinnigen Griechen bezeichnen die Welt und das Schöne mit einem Worte: Kosmos (d. h. eigentlich Schmuck, Ordnung, Weltordnung). Wer die Natur mit reinem, frischem Sinne anschaut, der findet auch, daß sie uns überall, selbst in dem kleinsten ihrer Theile, ein harmonisch Vollendetes zeigt; daß allen Geschöpfen, den niedrigen wie den höchsten, das Siegel göttlichen Ursprungs, der Stempel göttlicher Vernunft und Vollkommenheit aufgedrückt ist, daß in jedem Einzelwesen der große Gedanke der Schöpfung sich wiederholt, und jedes die Idee oder den Grundgedanken des Ganzen in eigenthümlicher Form erscheinen läßt. Aber nicht überall wirkt sie auf uns selber harmonisch, d. h. so, daß Sinn und Geist zusammenklingen und unser eigenes Lebensgefühl auf wohlthuende

Weise erhöht wird. Wo und wenn dieses geschieht, nennen wir die Natur schön. Könnte der Sterbliche den unendlichen Weltenplan fassen, den ewigen Schöpfungsgedanken nachdenken, das Geheimniß der Welteinheit schauen, dann würde ihm selbst das den Sinnen Widrige, gemeinhin „häßlich“ Benannte, schön erscheinen; denn in dem kriechenden Wurm wie in der schleichenden Kröte ist ein vom Genius der Welt geformtes Leben, daß ebenso die Einheit der Natur-Idee darstellen muß, als das Leben, das uns im schönen Vogel oder in der schönen Blume so freundlich anspricht. Die blühende Rose zeigt uns ihr Leben in der schönsten Pracht und Fülle, und selbst der rohe Mensch wird betroffen von ihrer Schönheit. Hingegen ist das Welken der Blumen, das Sterben der Thiere und Menschen etwas Unvollkommenes, die Vernichtung etwas Unschönes. Allein wer die ganze Natur überschaut und ihr Wirken kennt, der sieht, daß sie nur einzelne Formen vernichtet, um andere, neue zu gestalten, und daß Nichts, selbst das kleinste Stäubchen nicht, zu Grunde geht, sondern im Tode wieder neues Leben keimt.

Sie dürfen aber nicht glauben, liebe Freundin, daß man Naturforscher sein müsse, um die Schönheit der Natur recht zu empfinden. Im Gegentheil, die Anschauung des Schönen ist nur dann reine Anschauung und wahrhaft ästhetisch wirksam, wenn alles Denken über den Gegenstand, oder wie man mit einem fremden Worte sagt, wenn alle Reflexion zurückgedrängt wird. Ohne Astronom zu sein, wird auch der gemeine Mann, wofern er ein empfängliches Gemüth hat, gerührt und erhoben von der Schönheit des nächtlich gestirnten Himmels. Die Dunkelheit der Erde zieht die Seele von allem Kleinlichen ab, befreit sie von den beengenden Fesseln des Alltagslebens, verbirgt ihr das Hinfällige und Gemeine, was sonst um sie her sich geltend macht. Ueber der Erde aber thut sich der Himmel auf, mit seinen tausend Millionen

leuchtenden Welten. Nirgends ein Anfang, nirgends ein Ende, es ist, als wäre die Unendlichkeit selber sichtbar geworden. Das Licht, das von den Sternen herabschimmert, wird durch die irdische Finsterniß noch himmlischer; es ist so klar, so rein, so mild, so ruhig; unveränderlich wie die Welten, welche es ausstrahlen, erinnert es an den gütigen Allvater, der seine Weltenkörper nach ewigen Gesetzen in den Weltenraum gehängt hat, der sie ihre Bahn wandeln läßt wie ein Hirte seine Schafe, und der sie alle mit Namen ruft. Das Gemüth fühlt dann, was der Dichter so schön in Worten ausgesprochen:

Um Erden wandeln Monde,
Erden um Sonnen,
Aller Sonnen Heere
Wandeln um eine große Sonne:
Anbetung Dir, der die große Sonne
Mit Sonnen und Erden und Monden umgab;
Denn Dein ist das Reich und die Macht
Und die Herrlichkeit. Amen.

Der gemeine Mann kann diese Idee, die er beim Anblick des Sternenhimmels lebendig empfindet, nicht so aussprechen, wie es etwa der Dichter vermag, aber er hat nichtsdestoweniger den Gedanken empfunden: er kennt nicht die Gesetze, nach denen die Sterne sich bewegen, wie sie etwa der Astronom zu berechnen weiß, aber es spricht ihn unmittelbar in dem Anblick der Sterne ihre Gesetzmäßigkeit an, er schaut in ihnen die göttliche Vernunft. Wie oft wird selbst der Hochgebildete von der Schönheit eines Naturobjects, z. B. einer Gegend, hingerissen, ohne doch in Worten den Gedanken, der in dem Naturbilde ausgeprägt ist, auseinandersetzen zu können.

Erstaunlich ist es aber, wie Wenige diesen regen Sinn für Naturschönheit haben und wie fremd dem Menschen die Natur überhaupt ist, von der er doch allenthalben umgeben ist, von der

er selbst Leben und Odem und Schmerz und Lust erhalten hat. Denn so wie er aus dem ersten Zustande der Roheit herausgetreten, hat er auch allmählich sich von der Natur entfernt und ist mit ihr nur in so fern in Verbindung geblieben, in wie fern sie seine Bedürfnisse befriedigt. Die Menschen machen es wie verzärtelte und undankbare Kinder, die nur dann zur Mutter zurückkehren, wenn sie wieder neue Wohlthaten in Anspruch nehmen, sie aber übrigens ganz vergessen und oft gering schätzen. Allein wir haben es erlebt, daß diese Vernachlässigung der Natur sich furchtbar rächt; Unnatur kann man mit einem Worte denjenigen Zustand nennen, in welchen wir durch die Entfernung von unserer gemeinschaftlichen Mutter und Pflegerin versetzt werden. Aber an die Unnatur schließen sich alle die Mängel und Gebrechen und aller Jammer, alle die Leiden des Körpers und der Seele, die den civilisirten Menschen so tausendfältig bewegen und martern. Unnatur ist eine Krankheit, für die es durchaus kein Heilmittel giebt, außer in der Rückkehr zur verlassenen Natur selbst.

Einen interessanten Beleg hierzu liefert uns Goethe im 30. Band seiner Werke, wo er von einem sentimental-romanhaften Verhältnisse zu einem solchen der Natur entfremdeten jungen Gelehrten spricht, wie es dergleichen besonders zu Ende des 18. Jahrhunderts und seitdem bis auf unsere Zeit so viele gab. Dieser Mann nun hatte sich auf Schulen ungemeine Kenntnisse gesammelt, die aber auf ihn nicht den beruhigenden und beseligenden Einfluß hatten, sondern ihn vielmehr mit sich selbst und mit der ganzen Welt in Streit versetzten. Er konnte nicht sogleich die Stelle finden, die ihm nach seiner Meinung gebührte; was sich ihm etwa fristend darbot, verwarf er mit Eigensinn. Vorgefaßte Meinungen behielt er mit Hartnäckigkeit und war bald mit Allem unzufrieden, was ihn umgab. Er schrieb an Goethe, welcher damals durch die „Leiden des jungen Werthers" dergleichen junge Ge-

müther über die Maßen anzog und für sich einnahm. Goethe hatte diesen Roman, worin eben ein solcher, mit sich und der Welt zerfallener Jüngling geschildert wird, geschrieben, um selbst der damals herrschenden Sentimentalität, die auch ihn ergriffen hatte, los zu werden. Allein jener Trübselige hatte von Goethe Würdigung seiner Bestrebungen, Rath und Hülfe in seinem kläglichen Zustande erwartet. Goethe antwortete lange nicht, aber er besuchte ihn auf einer Winterreise in den Harz, ohne sich zu nennen. Da fand er denn einen Menschen, der sich zwar durch Studiren mannigfaltig ausgebildet, aber von der Außenwelt niemals Kenntniß genommen, weil er seine Kraft und Neigung ganz nach Innen gewendet hatte. Vergebens entschuldigte Goethe als Unbekannter sich selbst, als sich der Mann wegen Nichtbeantwortung seiner Briefe bitter beklagte. Vergebens versicherte er ihn, man könne sich aus einem schmerzlichen, selbstquälerischen, düstern Seelenzustande nur durch Naturbeschauung und herzliche Theilnahme an der äußern Welt retten und befreien; schon die allgemeinste Bekanntschaft mit der Natur, gleichviel von welcher Seite, ein thätiges Eingreifen, sei es als Gärtner oder Landbauer, als Jäger oder Bergmann, ziehe uns von uns selbst ab; die Richtung geistiger Kräfte auf wirkliche, wahrhafte Erscheinungen gebe nach und nach das größte Behagen, Wahrheit und Belehrung: wie denn der Künstler, der sich treu an die Natur halte und zugleich sein Inneres auszubilden suche, gewiß am besten fahren werde. Der junge Freund schien darüber sehr unruhig und ungeduldig, wie man über eine fremde oder verworrene Sprache, deren Sinn man nicht versteht, ärgerlich zu werden anfängt, und versicherte, es könne und solle ihm nichts in der Welt genügen. Und hiermit verließ ihn Goethe, ohne sich zu erkennen zu geben, und der Unglückliche schleppte sein übriges Leben mit dieser Zerworfenheit friede- und freudenlos fort, ohne eben der Welt durch seine übrigens gelehrten

Werke großen Nutzen gebracht zu haben. — Verirrte dieser Art giebt es besonders in unserer Zeit unzählige, denen, weil sie eigensinnig und verschlossen in ihren verzerrten Lebensansichten beharren, nicht zu helfen ist, und die nicht selten in Wahnsinn und Verzweiflung verfallen, oder mit Selbstmord ihr qualenvolles Leben enden. — Es wäre nun ein leichtes, ähnliche Geschichten unnatürlicher und verbildeter Frauen aufzuführen, die mehr gelesen haben, als für die Bestimmung des Weibes noth thut, oder die vielleicht gar, wie leider nicht selten der Fall, sich in männliche Studien zu versteigen wagten.

Siebenter Brief.

Ja wohl, liebe Freundin, es ist eine gefährliche Sache, sich zu dem Idealen zu erheben, und jeder Schritt zur Bildung und Verfeinerung kann verderblich wirken, wenn wir den Boden verlassen, auf dem wir leben, uns von der Natur entfernen, die uns geboren hat und nähren soll, wenn wir nicht beständig das Wirkliche mit dem Eingebildeten in Verbindung erhalten.

Ein Blick in's Buch
Und zwei in's Leben,
Das muß die Form
Dem Geiste geben.

Ist es durch Lectüre, ist es durch Umgang mit Gelehrten, ist es durch eigene Betrachtungen, wodurch Sie Ihren Geist auszubilden streben: immer thun Sie es mit wachsamem Auge auf Alles, was Sie umgiebt. Versäumen Sie nie Ihre häuslichen Pflichten als Hausfrau, Tochter, Schwester über der Kunst und

Wissenschaft, die Sie treiben. Ihre weibliche Bestimmung: das Leben mit Fleiß, Ordnung und Sparsamkeit, mit liebenswürdiger Heiterkeit zu verschönern, bequemer und freundlicher zu machen, sei der wichtige Stoff, von dem Sie ausgehen müssen, wenn Sie sich Bilder des Vollkommenen schaffen und Ihren regen Geist darnach gestalten wollen. Merck, ein geistreicher Freund Goethe's, sagt (IV. Bd. S. 95): „Die Anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das giebt nichts, wie dummes Zeug." Wenn Sie nämlich nicht von der Wirklichkeit, nicht von Ihrem Nähtische, der Küche und ganzen Hauswirthschaft, nicht vom Kreise Ihrer lieben Familie ausgehen auf dem Wege der Bildung, sondern, dieses Alles außer Acht lassend, sich in's Leere, Neblichte, Ueberirdische das Luftschloß Ihrer Phantasien bauen und geistabwesend von Ihrer Umgebung nur in jenen Höhen leben, und wenn Sie dann durch die Nothwendigkeit gezwungen werden, herabzublicken auf Das, was unten ist und Ihre Existenz durch materielle Gewalten bedingt; wenn man Sie aus den Gärten der Feenwelt, wo Alles in Wonne schwimmt, an die häusliche Arbeit, an das Krankenbett ruft, und Sie die geträumten Ideale auch auf die Wirklichkeit eigensinnig übertragen wollen, und verlangen, daß alle Sorgen und Mühen sogleich weggezaubert werden und kein Schmerz, kein Leid, nur Liebe und Wonne Ihren Kreis belebe: dann entsteht Ekel am Treiben dieser Welt und Lebensüberdruß, Unzufriedenheit und selbst peinigender Jammer ohne Ende. In diesem Betracht möchte man mit Goethe sagen, daß — wenn nicht weise Lehrer die Auswahl treffen, — jede Frau vor Büchern, wie vor Unholden, zu bewahren sei.

Goethes zweite Epistel.

Würdiger Freund! Du runzelst die Stirn, dir scheinen die Scherze
Nicht am rechten Orte zu sein, die Frage war ernsthaft,

Und besonnen verlangst du die Antwort; da weiß ich, beim Himmel!
Nicht, wie eben sich mir der Schalk im Busen bewegte.
Doch ich fahre bedächtiger fort; du sagst mir: so möchte
Meinetwegen die Menge sich halten im Leben und Lesen,
Wie sie könnte; doch denke dir nur die Töchter im Hause,
Die mir der kuppelnde Dichter mit allem Bösen bekannt macht.
Dem ist leichter geholfen, versetzt' ich, als wohl ein Andrer
Denken möchte. Die Mädchen sind gut und machen sich gerne
Was zu schaffen. Da gieb nur dem einen die Schlüssel zum Keller,
Daß es die Weine des Vaters besorge, sobald sie, vom Winzer
Oder vom Kaufmann geliefert, die weiten Gewölbe bereichern.
Manches zu schaffen hat ein Mädchen, die vielen Gefäße,
Leere Fässer und Flaschen in reinlicher Ordnung zu halten.
Dann betrachtet sie oft des schäumenden Mostes Bewegung,
Gießt das Fehlende zu, damit die wallenden Blasen
Leicht die Oeffnung des Fasses erreichen, trinkbar und helle
Endlich der edelste Saft sich künftigen Jahren vollende.
Unermüdet ist sie alsdann zu füllen, zu schöpfen,
Daß stets geistig der Trank und rein die Tafel belebe.
Laß der andern die Küche zum Reich, da giebt es, wahrhaftig!
Arbeit genug, das tägliche Mahl, durch Sommer und Winter,
Schmackhaft stets zu bereiten und ohne Beschwerde des Beutels.
Denn im Frühjahr sorget sie schon, im Hofe die Küchlein
Bald zu erziehen, und bald die schnatternden Enten zu füttern.
Alles, was ihr die Jahreszeit giebt, das bringt sie bei Zeiten
Dir auf den Tisch, und weiß mit jeglichem Tage die Speisen
Klug zu wechseln, und reift nun eben der Sommer die Früchte,
Denkt sie an Vorrath schon für den Winter. Im kühlen Gewölbe
Gährt ihr der kräftige Kohl und reifen im Essig die Gurken;
Aber die luftige Kammer bewahrt ihr die Gaben Pomonens.
Gerne nimmt sie das Lob vom Vater und allen Geschwistern,
Und mißlingt ihr etwas, dann ist's ein größeres Unglück,
Als wenn dir ein Schuldner entläuft und den Wechsel zurückläßt.
Immer ist so das Mädchen beschäftigt und reifet im Stillen
Häuslicher Tugend entgegen, den klugen Mann zu beglücken.
Wünscht sie dann endlich zu lesen, so wählt sie gewißlich ein Kochbuch,

Deren Hunderte schon die eifrigen Pressen ausgaben.
Eine Schwester besorget den Garten, der schwerlich zur Wildniß,
Deine Wohnung romantisch und feucht zu umgeben verdammt ist,
Sondern in zierliche Beete getheilt, als Vorhof der Küche,
Nützliche Kräuter ernährt und jugend=beglückende Früchte.
Patriarchalisch erzeuge so selbst dir ein kleines gedrängtes
Königreich, und bevölkre dein Haus mit treuem Gesinde.
Hast du der Töchter noch mehr, die lieber sitzen und stille
Weibliche Arbeit verrichten, da ist's noch besser; die Nadel
Ruht im Jahre nicht leicht; denn noch so häuslich im Hause,
Mögen sie öffentlich gern als müßige Damen erscheinen.
Wie sich das Nähen und Flicken vermehrt, das Waschen und Bügeln,
Hundertfältig seitdem in weißer arkadischer Hülle
Sich das Mädchen gefällt; mit langen Röcken und Schleppen
Gassen kehret und Gärten, und Staub erreget im Tanzsaal.
Wahrlich! wären mir nur der Mädchen ein Dutzend im Hause,
Niemals wär' ich verlegen um Arbeit, sie machen sich Arbeit
Selber genug, es sollte kein Buch im Laufe des Jahres
Ueber die Schwelle mir kommen, vom Bücherverleiher
gesendet.

Allein, wohin gerathe ich! Ich höre Sie ausrufen: Ist das eine Aesthetik? Wie komme ich vom Schönen, Erhabenen, Anmuthigen in Küche und Keller, vom Streben nach Poesie zur gemeinen Prosa? Verzeihen Sie, liebe Freundin, die kleine Abschweifung, die vielleicht von unserem Thema doch nicht so weit abliegt, als es den Anschein hat. Denn Haus und Hof, Wohnung und Kleidung, Speise und Trank gehören nicht bloß zur Nothdurft des Lebens und dienen nicht bloß zur Befriedigung materieller Bedürfnisse — sie haben auch eine ästhetische Seite, die an den Geist sich wendet und den menschlichen Sinn für das Schöne zu entwickeln und zu befriedigen vermag. Ordnung, Ebenmaß, Reinlichkeit und Nettigkeit sind auch ästhetische Tugenden, die Grundlage aller weiteren Entwickelung des Schön=

heitssinnes, und Waschen und Bügeln sind Thätigkeiten, die keineswegs der Aesthetik fern liegen. In der Einrichtung und Anordnung des Gemüsegartens, des Wohn- und Schlafzimmers, im Arrangement einer einfachen Mahlzeit kann und soll die Hausfrau zeigen, daß sie Geschmack besitzt und sich auf Aesthetik versteht. Lieber mag sie alle Bücher über das Kunst- und Naturschöne zum Fenster hinauswerfen, wenn sie dasselbe in ihrem eigenen Hauswesen nicht zu finden und darzustellen vermag.

Daß es mit dem Waschen und Kochen nicht so schlimm gemeint ist, daß die dem leiblichen Bedürfniß gewidmete Thätigkeit keineswegs allein Mutter und Töchter beschäftigen soll, liegt ja auf der Hand. Bin ich doch selber gegenwärtig bemüht, Ihnen nicht bloß eine Lectüre in diesen Briefen zu bieten, die zu einem nicht gar zu kleinen Buche heranwachsen werden; sondern Ihnen nebenbei auch allerlei Schönes unserer Dichter und Schriftsteller zum aufmerksamen Durchlesen zu empfehlen. Aber indem ich Ihnen jene, wenn auch etwas in ironischer Uebertreibung gehaltene Epistel Goethes mittheilte, wollte ich mich nur zu der von unseren größten und gesinnungstüchtigsten Dichtern oft ausgesprochenen Wahrheit bekennen, daß feine ästhetische Bildung und Belesenheit, auf Unkosten der häuslichen Tugenden der Frau erworben, nichtig sind, daß ein frisches praktisches Eingreifen in's gemeine Leben auch das ideale Leben am besten kennen lehrt, und daß man das Eine thun kann, ohne das Andere zu lassen.

Das Studium und die Bewunderung der Schönheit soll uns nicht unlustig und untüchtig machen zur Erfüllung der Pflichten, die das Alltagsleben von uns fordert, und — da bin ich bereits wieder im Fluß meiner Erörterung über die Naturschönheit — der Genuß der schönen Natur, die Bewunderung ihres Reichthums und ihrer Mannigfaltigkeit soll nicht in jene

nur zu oft bei den Frauen beliebte Schwärmerei ausarten, die sich über das Ganze enthusiasmirt, ohne sich je die Mühe zu geben, das Einzelne recht anzuschauen und kennen zu lernen, die in Ausrufen: das ist herrlich, göttlich! sich ergeht, aber es bei dem oberflächlichsten Eindruck bewenden läßt, an Bildern sich berauscht, die im Allgemeinen verschwimmen, am Einzelnen und Besonderen aber keinen Halt haben. Und doch, so leicht erregbar das weibliche Gefühl, so überwiegend bei Ihnen Allen die gemüthliche Naturauffassung ist: so spreche ich es gern aus zum Ruhm Ihres Geschlechts — Sie haben auch große und reiche Anlagen vom Schöpfer empfangen zur scharfen Anschauung und Beobachtung des Einzelnen, und von einer klaren tüchtigen Anschauung der einzelnen Naturkörper soll ein guter Unterricht in der Naturkunde beginnen, ebensowohl bei den Knaben, als bei den Mädchen. Schärfe der Sinne, Fertigkeit im Erkennen der wesentlichen Merkmale, Sicherheit im Vergleichen und Unterscheiden — diese schätzbaren Talente, welche eine Hauptgrundlage aller ästhetischen Bildung ausmachen, werden ganz vorzüglich durch den naturhistorischen Unterricht gefördert. Wie vielseitig werden schon die Sinne geübt in der Anschauung der Steine und Metalle; ihre Schwere und ihr Gefüge, ihr verschiedener Bruch und Glanz, ihre wunderbar regelmäßigen Krystallformen, welche nachgezeichnet und wo möglich in Pappe ausgeschnitten werden — ferner aber die verschieden gestalteten Wurzeln, Blüthen und Blattformen der Pflanzen, die in ihren Hauptformen gleichfalls gezeichnet werden müssen, damit sie der Anschauung um so zugänglicher und in ihrer Formenschönheit um so sicherer erkannt werden: welch ein reicher Stoff für die Anfangsgründe der Aesthetik! Mädchen sollen keine Mineralogie und Botanik oder gar Zoologie als Wissenschaft studiren, mit dem System und dem ganzen gelehrten Apparat der Kunstaus-

drücke haben sie nichts zu schaffen; aber daß sie die in ihrer Heimath vorkommenden, hauptsächlich in die Augen fallenden Steine kennen, daß sie Thonschiefer von Sand- und Kalkstein unterscheiden — daß sie die Schmetterlinge und Sänger des Waldes, eine Biene oder Fliege nicht allein in der hohen Zweckmäßigkeit, sondern auch in der Schönheit und Pracht ihres Baues erkennen lernen, daß sie mit Hülfe des Mikroskops auch einen Blick gewinnen in die wunderbar mannigfaltige und schöne Welt des Kleinen — daß sie der lieblichen Bildungen des auch im Winter fortgrünenden Mooses ebenso sich freuen lernen wie des stolzen Baues der Linde und Eiche: dies sollte in hohen und niederen Mädchenschulen als ein wesentliches Stück der Bildung nicht außer Acht gelassen werden. Ist der Sinn erst aufgeschlossen, dann eröffnet sich auch eine unendliche Welt der Schönheit, und keine Gegend unseres lieben deutschen Vaterlandes ist so verlassen, daß sie nicht ihre eigenthümlichen, in ihrer Art schönen Naturproducte aufzuweisen hätte! Um bei den Pflanzen stehen zu bleiben, erinnere ich Sie nur an die allbeliebten Vergißmeinnicht, an den Ehrenpreis (Veronica), an die prächtigen Teichrosen (Nymphäen) und Seelilien, an das Lilium Martagon (Türkenbund) und den purpurrothen Fingerhut. Wie seltsame und doch so freundliche Blumenformen bieten die Orchideen unserer Wälder, und wie festlich leuchten die Blüthendolden und Aehren unserer weißen Spiräen! Was kann feiner, duftiger und doch zugleich prachtvoller sein, als die zu hohen Büschen aufwachsende Spiraea Aruncus mit ihren hohen, symmetrisch gebauten, zu einer Rispe vereinigten Trauben, wo ein zartes weißes Blüthchen an das andere sich reiht und Alles nur Blüthenstaub zu sein scheint! Welche Mannigfaltigkeit der Bildung bloß bei Einer Pflanzenart! Betrachten Sie einmal unsere schönen, leider oft so gering geschätzten Waldpflanzen! Die weiden-

blättrige Spiräe hat einfach länglich-lanzettliche Blätter, während die Spiraea Aruncus (der Geißbart) zwei- bis dreimal gefiederte Blätter, die Sumpf-Spiräe (Sp. Ulmaria) nur einfach gefiederte, in große, drei bis fünflappige Blättchen sich theilende Blätter hat, und endlich die Sp. filipendula kleine fiederspaltig eingeschnittene Blättchen zeigt. In allen diesen Bildungen waltet ein bestimmtes Gesetz; selbst die Art, wie die Blätter an den Stengel geheftet sind, ist bei jeder Pflanze wieder originell und eigenthümlich. Ziehen Sie wie eine Spirallinie um den Zweig einer Eiche einen Faden, so werden Sie finden, daß das sechste Blatt stets senkrecht über dem ersten steht, das siebente desgleichen über dem zweiten u. s. f. Wie ganz anders ist dies Verhältniß bei der Sonnenrose, deren Blüthenspirale 55 Windungen macht mit 144 Blüthchen, dann beginnt ein neuer Cyklus und 145 steht wieder über Nr 1. Werfen sie dann auch, wenn Sie das Einzelne scharf ins Auge gefaßt haben, einen Blick auf den Bau des Ganzen. Welche Harmonie! Die Eiche mit ihren starken, knorrigen, mehr wagerecht ausstrebenden Aesten trägt zierlich gebuchtete, in sanfter Wellenlinie gerandete Blätter, welche in ihrem nicht zu hellen und nicht zu dunklen Grün dem Starren und Strengen der Aeste das Weichere und Mildere zugesellen, und doch in der Größe und Festigkeit ihres Gefüges dem Charakter des ganzen Baumes entsprechen. Wie ganz anders die herzförmigen Blätter der Linde, durch ihren beweglicheren Stiel empfänglicher für jedes Lüftchen, entsprechend den schmiegsamen Aesten der herrlichen Lindenkrone, die bogenförmig wieder sich senken und die schönste Rundung bilden! Die Zeichnung des Lindenblattes aber ist schärfer, es bedurfte an seinem Rande keiner sanfteren Wellenlinien, da solche schon im Gezweige selber sich darstellen. So werden Sie überall auf eine festbestimmte Regel, auf Einheit in der Mannigfaltigkeit, auf Gegen-

sätze in ihrer Versöhnung treffen, wo ein Naturschönes sich Ihnen darstellt, und das Pflanzenreich ergreift in dieser Hinsicht ganz besonders das Gemüth.

Was in den Krystallen des Steinreichs bloß angedeutet war: eine aus der ungegliederten Masse hervorwachsende, zu einem Einzelwesen sich gestaltende Form, das kommt im Pflanzenreiche zur Ausführung. Die einfache elementarische Zelle entwickelt sich zu einem Gewebe, thürmt sich auf in kühnem Aufbau von Gefäßbündeln und Röhren, aus dem zartesten Häutchen wird das festeste Holz, der zäheste Bast, die härteste Rinde, welche Wind und Wetter trotzt; der Pflanzensaft selber aber erstarrt nicht ein für alle Mal, wie das Krystallwasser zur unbeweglichen Ruhe der für immer abgeschlossenen todten mathematischen Form, sondern er treibt fort und fort neue Bildungen in größter Mannigfaltigkeit der Form und Farbe, und wie das Ganze sich gliedert, so daß die Wurzel ein ganz anderes Ding ist, als Stamm und Blüthe, und wie Blätter, Zweige, Blüthen und Früchte wieder als besondere Einzelwesen sich darstellen, die nach ihrer Weise das Elementargebilde der Zelle vervielfältigen und auseinanderlegen: so wirken die Glieder in ihrer eigenthümlichen Lebensthätigkeit doch stets zu Einem Zwecke und Einem schönen Ganzen zusammen.

Lesen Sie das sinnige Gedicht Goethes:

Die Metamorphose der Pflanzen.

Dich verwirret, Geliebte, die tausentfältige Mischung
  Dieses Blumengewühls über dem Garten umher:
Viele Namen hörest du an, und immer verdränget,
  Mit barbarischem Klang, einer den andern im Ohr.
Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der andern;
  Und so deutet der Chor auf ein geheimes Gesetz,

Auf ein heiliges Räthsel. O könnt' ich dir, liebliche Freundin,
  Ueberliefern sogleich glücklich das lösende Wort!
Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze,
  Stufenweise geführt, bildet zu Blüthen und Frucht.
Aus dem Samen entwickelt sie sich, sobald ihn der Erde
  Stille befruchtender Schooß hold in das Leben entläßt,
Und dem Reize des Lichts, des heiligen, ewig bewegten,
  Gleich den zartesten Bau keimender Blätter empfiehlt.
Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild
  Lag, verschlossen in sich, unter die Hülle gebeugt,
Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformet und farblos;
  Trocken erhält so der Kern ruhiges Leben bewahrt,
Quillet strebend empor, sich milder Feuchte vertrauend,
  Und erhebt sich sogleich aus der umgebenden Nacht.
Aber einfach bleibt die Gestalt der ersten Erscheinung;
  Und so bezeichnet sich auch unter den Pflanzen das Kind.
Gleich darauf ein folgender Trieb, sich erhebend, erneuet,
  Knoten auf Knoten gethürmt, immer das erste Gebild.
Zwar nicht immer das Gleiche; denn mannigfaltig erzeugt sich
  Ausgebildet, du siehst's, immer das folgende Blatt,
Ausgedehnter, gekerbter, getrennter in Spitzen und Theile,
  Die verwachsen vorher ruhten im untern Organ.
Und so erreicht es zuerst die höchst bestimmte Vollendung,
  Die bei manchem Geschlecht dich zum Erstaunen bewegt.
Viel gerippt und gezackt, auf mastig strotzender Fläche,
  Scheinet die Fülle des Triebs frei und unendlich zu sein.
Doch hier hält die Natur, mit mächtigen Händen, die Bildung
  An, und lenket sie sanft in das Vollkomm'nere hin.
Mäßiger leitet sie nun den Saft, verengt die Gefäße,
  Und gleich zeigt die Gestalt zartere Wirkungen an.
Stille zieht sich der Trieb der strebenden Ränder zurücke,
  Und die Rippe des Stiels bildet sich völliger aus.
Blattlos aber und schnell erhebt sich der zartere Stengel,
  Und ein Wundergebild zieht den Betrachtenden an.
Rings im Kreise stellet sich nun, gezählet und ohne
  Zahl, das kleinere Blatt neben dem ähnlichen hin,

Um die Achse gedrängt, entscheidet der bergende Kelch sich,
Der zur höchsten Gestalt farbige Kronen entläßt.
Also prangt die Natur in hoher, voller Erscheinung,
Und sie zeiget, gereiht, Glieder an Glieder gestuft.
Immer erstaunst du auf's Neue, sobald sich am Stengel die Blume
Ueber dem schlanken Gerüst wechselnder Blätter bewegt.
Aber die Herrlichkeit wird des neuen Schaffens Verkündung,
Ja, das farbige Blatt fühlet die göttliche Hand,
Und zusammen zieht es sich schnell; die zartesten Formen,
Zwiefach streben sie vor, sich zu vereinen bestimmt.
Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
Zahlreich ordnen sie sich um den geweihten Altar.
Hymen schwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig,
Strömen süßen Geruch, Alles belebend, umher.
Nur vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,
Hold in den Mutterschooß schwellender Früchte gehüllt.
Und hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte;
Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an,
Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge,
Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei.
Wende nun, o Geliebte, den Blick zum bunten Gewimmel,
Das verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt;
Jede Pflanze verkündet dir nun die ew'gen Gesetze,
Jede Blume, sie spricht lauter und lauter mit dir.
Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern,
Ueberall siehst du sie dann, auch im veränderten Zug.
Kriechend zaudre die Raupe, der Schmetterling eile geschäftig,
Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt.
O, gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft
Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
Freundschaft sich mit Macht in unsrem Innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüthen und Früchte gezeugt.
Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Gestalten,
Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen gelieh'n!
Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,

Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Aufschau'n
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.

Mit barbarischem Klang, sagt Goethe, verdrängen die botanischen Namen einer den andern im Ohr, denn es sind griechische Namen, daher sie der Ungelehrte nicht versteht und sie alle lernt, ohne etwas dabei zu denken. Aber nicht die Namen sollen uns beschäftigen, das geheime Gesetz, das heilige Räthsel, durch welches sich alle Gestalten ähnlich und doch nicht gleich sind, sollen wir erforschen. Darum betrachte man die Pflanze werdend, wie sie aus dem Samen keimende Blätter dem Reize des heiligen, ewig bewegten Lichts empfiehlt. Aber schon im Samenkorne liegt das Vorbild der künftigen Pflanze, Blatt und Wurzel und Krone. Doch ist die erste Erscheinung des Sprößlings einfach, wie das Kind unter den Menschen einfach, ohne den mannigfaltigen Ausdruck in den Gesichtszügen. Wie nun die Blätter folgen, wie die Pflanze immer mannigfaltiger, immer ausgebildeter, bis sie vollendet dasteht, und unbändigen Triebs in's Unendliche wachsen zu wollen scheint. Doch sie ist nicht bestimmt, nur grüne Blätter und Stengel zu haben, die Natur hemmt das mächtige Wachsen und leitet den Saft zu zarteren Bildungen. Wie schön, unnachahmlich schön schildert der Dichter nun das Werden der Blume, wie ungemein anmuthig beschreibt er, wie sich Staubfäden um den Staubweg, um den geweihten Altar traulich herumstellen und unter herrlichen Düften und süßem Geruche ihre Hochzeit feiern. So senkt sich bildend in den Schooß des Kelches der Same, um den sich dann die schwellende Frucht erzeugt. Hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte, aber nur bei dem Einzelnen schließt sie ihn; im Welken der Pflanze und im Tode keimt das neue Leben; denn kaum fällt

die Frucht, fallen die Blätter im Herbste, so fängt auch schon das in die Erde gesenkte Samenkorn eine neue Schöpfung an. — So, von liebender Betrachtung des Einzelnen zur Anschauung des Ganzen in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit muß man aufsteigen, um die Natur in ihrer Schönheit recht zu erkennen, und die Liebe und Bewunderung des Naturlebens wird noch größer, wenn man beobachtet, wie aus dem einfachsten Keim in harmonischer Stufenreihe der zusammengesetzteste Organismus sich entwickelt, wie jede niedere Stufe sich in der höhern wiederholt, aber reicher und mannigfaltiger, wie der starre Asbest, aus dem man Fäden spinnt und Leinwand webt, ein Vorbild der Pflanzenfaser ist, gleichwie der Krystall den Pflanzenorganismus vorbildet und im Polyp und der Koralle Pflanze und Thier zusammenschmilzt; — wenn man ferner erwägt, wie das Samenkorn ein Ei ist, versehen mit einer härteren und weicheren Schale, und dem Eiweiß, das die Milch liefert, von welcher der junge Säugling die erste Nahrung erhält, ganz so, wie es mit dem Ei der Fall ist, aus welchem der Vogel schlüpft; wenn man endlich bemerkt, wie die einzelnen Organe eines Thieres oder einer Pflanze nicht bloß so sind, sondern so sein müssen, und die höchste Weisheit offenbaren in Bezug auf das Leben des Thieres. Da staunen wir über den wundervollen Bau eines Fisches oder Vogels, ja einer Spinne und eines Frosches. Und betrachten wir dann die Krone der Schöpfung, den Menschen, und werden gewahr, wie alle jene Organe, die auf den unteren Stufen der Schöpfung vereinzelt auftreten, im Menschen zu schönster Einheit zusammenwirken, um ein gewandtes Werkzeug zu bilden für den unsterblichen Geist, so rufen wir billig aus: „Herr, wie sind deine Werke so groß und viel! Du hast sie alle weislich geordnet, und die Erde ist voll deiner Güte!“ Der menschliche Leib, aus Erdenstaub bereitet wie die Pflanze und

das Thier, und doch in seiner Schönheit und Vollendung ein Abglanz göttlicher Majestät, ein Ebenbild Gottes — er allein trägt eine ganze Schöpfung in sich!

Solche Naturbetrachtung führt Sie hinaus über jene Art, welche im Vogel bloß einen Flieg- und Stimmapparat, in der Blume bloß Blätter und Staubgefäße sieht; die Natur soll vielmehr, wie sie eben allenthalben eine Spiegelung des Geistes, ja des höchsten Geistes selbst ist, im unerschöpflichen Reichthum ihrer Formen und Farben, ihrer Töne und Stimmungen, auch entsprechende Stimmungen im Gemüth des Menschen erzeugen, ihre Bildungen sollen Sinnbilder (Symbole) für unser Seelenleben werden, eine tiefsinnige Bilderschrift, die auch ein „einfach kindlich" Gemüth zu lesen vermag, ohne die Systeme der gelehrten Naturforscher durchstudirt zu haben. Von diesem Gesichtspunkte aus sind in neuerer Zeit einige Schriften erschienen, die ich Ihnen für Ihre Bibliothek bestens empfehle.

Aesthetik der Pflanzenwelt rc. von Bratanek (Leipz. Brockhaus).

Naturstudien. Skizzen von Herm. Masius, 1. Band, 7. Aufl. 1869; 2. Band, 1868. Leipzig bei Brandstetter.

Biographieen aus der Naturkunde in ästhetischer Form und religiösem Sinne. Von A. W. Grube. (Stuttgart, Steinkopf, I in der 6. Aufl. 1869.) Es liegen die 4 Reihen nun vollständig vor. Zunächst für die Jugend geschrieben, mögen sie auch von Erwachsenen, die an einer sinnigen Naturbetrachtung Freude haben, gern gelesen werden.

Einen interessanten Blick in das auch im Winterkleide der Natur fortgrünende Pflanzenleben eröffnet Ihnen Roßmäßler's „Flora im Winterkleide" (Gotha 1854). Von demselben Verf. erschienen (1856): „Die vier Jahreszeiten" (Leipzig, bei Leuckart), worin die Pflanze, als den harmonischen Wechsel des Jahres vorzugsweise darstellend und charakterisirend und als lebendiges

Mittelglied zwischen dem unorganischen Mineralreich und der organischen Welt der Thiere und Menschen zu klarster Anschauung gebracht wird.

Die kleine Schrift von Roßmäßler: „Das Süßwasser-Aquarium“, mit Abbildungen geziert, möchte für Freunde und Freundinnen von Aquarien, d. h. von kleinen, im Zimmer aufgestellten Wasserbehältern, worin aus Muscheln und Steinen, Moos und Wasserpflanzen und Wasserthierchen eine Welt im Kleinen sich darstellt, willkommen sein.

Achter Brief.

Ich möchte Ihnen im heutigen Briefe noch Einiges über die landschaftliche Schönheit mittheilen, nachdem wir uns bereits darüber verständigt haben, daß vor Allem ein Blick in die einzelnen Erscheinungen des Naturlebens gewonnen werden muß, bevor seine Schönheit im Großen und Ganzen recht gewürdigt werden kann. Das, was eine Gegend, eine Landschaft schön macht, ist ein Zusammenwirken von der unseren ästhetischen Sinn berührenden organischen und unorganischen Welt, von der Oberflächenbildung der Erde, wie sie als Hebung und Senkung, als Ebene, Gebirg oder Thal, als Gegensatz von Starrem und Flüssigem, vom Luftmeer, worin sich das Sonnenlicht verschiedenartig bricht, und vom Boden, worauf das Licht in allen Tönen spielt, sich darstellt. Die Mannigfaltigkeit solcher Erscheinungen muß aber zur Einheit gelangt sein durch eine Versöhnung der Gegensätze, welche, bei aller Entgegensetzung, doch sich wieder anziehen und verschmelzen, gleichsam zusammenklingen zu Einem Accord für das Auge wie für die innere Stimmung.

Indem verschiedene Naturerscheinungen für den ästhetischen Sinn zur Einheit kommen, schließen sie sich zugleich als ein bestimmtes Ganze von jeder Gruppe anderer Naturbilder ab und machen es dem betrachtenden Auge möglich, in Gedanken einen Rahmen, eine Grenzlinie um dasselbe zu ziehen. Denken wir uns ein wellenförmiges Hügelland, meilenweit in wechselloser Einförmigkeit sich fortziehend, ohne höhere Berge und ohne große Ebenen; es mag fruchtbar, wohl angebaut, ja hie und da lieblich sein, aber eigentliche Landschafstbilder werden Sie in solcher Gegend schwerlich finden, weil ein bestimmter Gegensatz und die feste Umgrenzung des Bildes fehlen. Es ist der gleiche Fall mit einer Ebene, wie die Lüneburger Haide oder die Magdeburger Börde, oder mit den langen Sandflächen und Kiefernwäldern der Mark. Nun aber rücken Sie an jenes wellenförmige Hügelland ein Gebirge oder auch nur Einen kühn aufstrebenden Berg, lassen Sie im Hintergrunde die Alpen erscheinen, und die Hügelwellen gewinnen plötzlich Relief, ihr Charakter des Freundlichen, Anmuthigen, der ungehemmten Fruchtbarkeit tritt ästhetisch hervor im Gegensatz der felsreichen Hochgebirge mit ihren Schneehäuptern und Gletschern. Oder kommen Sie bei einer Wanderung durch den märkischen Kiefernwald an eine lichte Wiese, mit Haidekraut umrandet und von schmucken Birken beschattet, an einen mit der weißen Nymphäe bedeckten, von Rohr und Sumpfpflanzen üppig umgrünten kleinen See, aus dem ein Völkchen Wildenten auffliegt, während der Storch im feuchten Grase schreitet: so gewinnt die arme rauhe Kiefer plötzlich ein malerisches Ansehen, gleichwie derselbe See und dieselbe Wiese erst durch die Waldbäume gehoben werden und ohne dieselben höchst kahl und prosaisch sich ausnehmen würden. Wie manches hübsche Miniaturbild gewährt selbst die trüb und träg auf den Leipziger Gefilden einherschleichende Pleiße, wenn durch den

entfernteren Rand ihres Bettes der Schein einer Hügelreihe entsteht und ein „dort oben" gelegenes Dorfkirchlein den Hintergrund bildet eines Vordergrundes grüner Wiesen mit ihren Gruppen von Erlen und Eichen, Weiden und Pappeln, die dem Rande des armseligen Flusses das Gepräge eines natürlichen Parkes verleihen. Wenn ich von der Schweizer Seite des Bodensees auf das schwäbische Ufer blicke, so erfreut zwar immer die schöne breite Wasserfläche, aber dem See selber fehlt etwas, weil das Auge am jenseitigen Ufer zu wenig Haltepunkte findet, Wie ganz anders erscheint derselbe See, wenn man vom deutschen Ufer die Schweizer Berge in seinem Hintergrunde erblickt und es das Aussehen gewinnt, als bespüle das blaugrüne Wasser den Fuß jener Alpen, die noch zehn Meilen weit von seinem Ufer entfernt sind!

Wo das Auge vergeblich nach einer Umgrenzung sucht, wie auf der endlosen Prairie oder dem Meere, wo der gewöhnliche Maßstab von Größe und Ausdehnung unzugänglich wird und das Schöne zum Erhabenen sich gestaltet, scheint zwar ein grenzenloses Naturbild ohne die Mannigfaltigkeit von Gegensätzen sich vor unsere Anschauung zu stellen, aber es scheint auch nur so. Zuvörderst bringen wir in die Wüste oder Steppe den Gegensatz selber mit in der Erinnerung an die uns heimisch gewordene cultivirte Umgebung, und selbst das schwankende Schiff ist noch ein Stück Festland, wie die Reisekaravane ein Stück Culturleben im Wüstensande. Ferner aber verbleibt überall der Hauptgegensatz von Himmel und Erde und ein Horizont, wenn er auch noch so weit zurückweicht: es bleibt das eigenthümliche Farbenspiel von Luft und Sonne, die Musik und der Duft des Lichtes, das auch dem Einförmigsten einen ästhetischen Nimbus verleiht. Ein junger amerikanischer Reisender, B. Taylor*),

*) Eine Reise nach Central-Afrika (deutsch von J. Ziethen. — Leipzig 1855).

schildert den ersten Eindruck der afrikanischen Sandwüste: „Ich fand einen unaussprechlichen Zauber in der erhabenen Einsamkeit der Wüste. Ich sah oft die Sonne aufgehen, wenn in dem weiten Kreise des Horizonts kein anderes lebendes Wesen zu sehen war. Sie stieg auf wie ein Gott in Ehrfurcht gebietender Herrlichkeit, und es würde natürlich gewesen sein, hätte ich mich in den Staub geworfen und sie angebetet. Die plötzliche Veränderung in der Färbung der Landschaft, sobald sie sich zeigte, die warme goldene Farbe, welche der Sand annahm, und die purpurnen und violetten Tinten der fernen Porphyrberge — das war ein Morgenwunder, welches ich nie ohne Ehrfurcht erblickte. Diese reichen Farben machten die Wüste schön; sie war zu glänzend, um den Eindruck einer Einöde zu machen. Die Landschaft, weit entfernt, niederschlagend zu wirken, begeisterte und erheiterte mich. Ich hatte das Gefühl physischer Gesundheit und Kraft niemals in solcher Vollkommenheit, und hätte vom Morgen bis zum Abend im Ueberströmen meines Glückes laut aufschreien mögen. — Die Luft ist ein Lebenselixir — so süß und rein und erfrischend, wie die, welche der Mensch am ersten Schöpfungsmorgen athmete. Man athmete das unverdorbene Element der Atmosphäre ein, denn es giebt keine Ausdünstungen der feuchten Erde, des Pflanzenstoffes oder des Rauches und Dampfes, der sich von den Wohnungen der Menschen erhebt, um sie zu verunreinigen. Diese Luft ist noch mehr als ihre Stille und Einsamkeit das Geheimniß unserer Liebe zur Wüste. Es ist eine schöne Erläuterung der liebenden Fürsorge der Vorsehung, welche auch nicht eine wüste Stelle der Erde ohne eine versöhnende Verherrlichung läßt. Wo alle die lieblichen Reize der Natur fehlen, wo es nichts Grünes, keine Quelle für die durstige Lippe, kaum den Schatten eines Felsen giebt, um den Wanderer am brennenden Mittag zu schützen —

da hat Gott seinen süßesten und zartesten Hauch auf die Wildniß ausgeströmt, welcher dem Auge Klarheit, dem Körper Stärke und dem Geiste die freudigste Heiterkeit giebt."

Und diesem Bilde will ich ein zweites aus den Eisgefilden des Nordpols gegenüberstellen. Der leider zu früh verstorbene berühmte Nordpolfahrer E. Kane, der so meisterhaft auch die ästhetische Seite der kalten Zone zu schildern versteht, konnte trotz der Mühsal und dem Ungemach, das eine Reise in jene Eiswüsten mit sich bringt, doch nicht umhin, auch die Schönheit des Polarwinters zu bewundern und Eislandschaften in ihrer Glorie zu schildern. Ihr Farbenton zeigt eine merkwürdige Vereinigung von Wärme und Kälte im Sommer, eine kühne, seltsame Abwechslung der Formen stellt sich dar, eine strenge Klarheit, die der genialste Maler mit seinen Farben darzustellen vergeblich unternehmen würde. Wer mag den Eisberg malen mit seinen kühnen Umrissen und doch verschwimmenden Formen, oder die kalten Gegensätze des schattenlosen Weiß und des himmelblauen Helldunkels der Eisluft? Dort breiten sich schwarze Hügel aus, Flecke auf wellenförmigem Schnee; die Eisebene ist von Gletschern umsäumt und streckt sich von der klippenreichen Küste als Vorgebirge weit in's Meer; das blaue Wasser ist ganz still. In die Ruhe kommt aber auch Handlung, wenn die Schollen krachen, die „Hummocks" zerschmettern, und der Eisberg, zwar selbst vergänglich, sich doch in großartiger Ruhe erhebt und die kleinen Trümmer gegen sich anstürmen läßt. „Mildernd breitet sich über Alles der Duft einer farbigen Atmosphäre; der Himmel der Baffinsbay, obwohl dem Nordpol nahe genug, ist von so warmem Ton wie der Himmel in der Bucht von Neapel nach einem warmen Juniregen."

Wo der Pflanzenwuchs erstarrt, sind es vorzugsweise die ästhetischen Momente des Erhabenen, des Grotesken und Aben-

teuerlichen (ich erinnere an die Felsengruppen der Wüste), des Schauerlichen und Furchtbaren (z. B. die Ufer des todten Meeres), des Ernstes, der Schwermuth und Trauer, welche sich dem die Landschaft betrachtenden Sinne darstellen. Wo Pflanzen grünen und blühen, da kommt auch Leben und Freude in das Starre und Leblose, und es ist vorzugsweise die Pflanzendecke, welche den verschiedenen Gürteln und Landstrichen der Erde das eigenthümliche Gepräge verleiht. Vor Allem sind es die auch aus der Ferne schon in die Augen fallenden Bäume und Sträucher und ihr Verhältniß zum angebauten Lande, wodurch eine Gegend ihren bestimmten Charakter erhält. Die Polarzone mit ihren Flechten und Moosen und strauchartigen Bäumen, die am Boden gleich den Flechten hinkriechen und sich in einander verschlingen, als wollten sie sich in dieser Umarmung wärmen, wo man über einen ganzen Weidenwald, den der Schnee mit leichter Mühe bedeckt hat, hinfährt, ohne es zu merken: wie ganz verschieden ist dieser äußerste Pflanzengürtel schon von dem ihm zunächst folgenden der gemäßigt kalten Zone mit ihren finsteren Tannenwäldern und hoch aufragenden Birken mit den weithin leuchtenden Stämmen, die mit ihrem schlanken Bau, biegsamen Gezweig und freundlichen Laub in's dunkelgefärbte Landschaftsbild einen heiteren Lichtstrahl werfen, als wollten sie mahnen an die Lichtfülle des Südens. Die gemäßigt warme Zone hinwiederum mit ihren smaragdgrünen Wiesen, ihren Eichenhainen und Buchenwäldern, die in der heißen Sommersonne eine kühle grünschattige Dunkelheit bereiten und zierliche Lichtringel auf den Boden zeichnen, wenn ein sanfter Wind in der vollen, dichten Laubkrone spielt — wie ganz anders wird da Sinn und Gemüth angesprochen und gestimmt, als in der auf sie folgenden gemäßigt warmen Zone mit ihren immergrünen Eichen und Myrten und Pistazien — die Flora des südlichen

vom Mittelmeer bespülten Europa hat an 300 holzartige Gewächse aufzuweisen, die auch im Winter größtentheils ihre Blätter behalten —, mit ihren Orangen, Feigen und Oelbäumen, mit dem dunkelglänzenden, lederartigen steifen Laub der Bäume und Sträucher und den aus heißem Felsen hervorsprossenden duftigen Labiaten (Lippenblumen) und den vielen stachlichen und dornenbesetzten Kräutern und Sträuchern! Bereits finden wir an letzteren schon große prachtvolle Blumen, die an die tropische Zone erinnern, in welcher auch die Bäume die größten und glänzendsten buntfarbigen Blumen entwickeln. Je näher nach dem Aequator zu, um so mehr steigt die Fülle und Pracht der Flora. Welche großartige Mannigfaltigkeit schon in der gemäßigt heißen (subtropischen) Zone der Alten und Neuen Welt! Ich erinnere Sie nur an die Cameliengebüsche und den Theestrauch auf dem Ostflügel Asiens, an die herrlichen Magnolien Amerika's, an die unabsehbaren Cypressenwälder des unteren Missisippi, oder an das baumartige Sempervivum (bei uns als „Hauslauch" auf dem Dache kriechend) und an die balsamduftende Wolfsmilch (Euphorbia balsamifera) auf Madeira, die als stattlicher Baum ihre süße nährende Milch spendet! In der eigentlich tropischen Zone, dem Gürtel der Wendekreise, und endlich im Gürtel des Aequators selber erscheinen dann jene höchsten und üppigsten Pflanzenformen der Palmen und Pandanus, der Farren und baumartigen Gräser, des Pisang und der Aloe, des Brodbaums und indischen Feigenbaums, der, von seinen Zweigen wieder Wurzelfäden zur Erde sendend, neue Stämme treibt nnd seinen Mutterstamm mit einem ganzen Walde umgiebt, während die Adansonie oder der Affenbrodbaum bei einer Höhe von nur 30 Fuß einen Umfang von 77 Fuß gewinnt, und manche Palmenarten graziös und leicht bis zu 180 Fuß sich erheben und erst in dieser luftigen Höhe ihre gewaltigen Blätter wie einen Fächer

ausbreiten. In den dichten Urwäldern, wo längst abgestorbene morsche Stämme noch von der Umschlingung ihrer Parasiten gehalten werden, schießt wie ein dünnes Rohr der Calamus draco mehrere hundert Fuß auf und zieht dann seine 500 Fuß langen Stränge wie Bindfaden von Baum zu Baum! Wenn unscheinbare Flechten und struppiges Moos die Rinde unserer nordischen Waldbäume bedecken, so wuchern aus der Rinde tropischer Pflanzen die herrlichsten Orchideen (auch die Vanille ist ein solches Schmarotzergewächs) und andere großblüthige Prachtpflanzen, die eine Zierde unserer Gewächshäuser bilden. Die Lianen und Schlingpflanzen entfalten ihre großen Blumen hoch in den Wipfeln der Bäume. — Schon in den Wäldern von Missouri, oberhalb St. Louis, sieht man dornenbewaffnete Rosen bis in die Wipfel der hohen Bäume steigen und dort mit zahllosen hellrothen Blüthen prangen. Unser Epheu, das, an einer alten Eiche emporrankend, nur durch sein dunkles, schön geadertes Grün der Blätter das Auge erfreut, ist dagegen freilich sehr unscheinbar. Und doch erfreuet alle Pracht der Tropenpflanzen mehr das äußere Auge, die stolze Palme hat mathematisch festbestimmte Linien, die großen Baumblüthen imponiren durch ihre Pracht und Ueppigkeit, ein Bambuswald durch sein zierlich geschnittenes Laub — aber wie auch bei den gesellig auftretenden Pflanzen der heißen Zone sich so mancherlei an sie herandrängt und mit ihnen wächst, daß der Blick schwer einen Ruhepunkt findet, wie jeder Baum mehr als Einzelwesen für sich auftritt, wie schon das Laub es nicht zuläßt, daß, wie in nordischen Wäldern, die Blätter in einander überfließen, weich verschwimmen und jene anmuthigen von sanften Wellenlinien begrenzten Gruppen zeigen, so können sich unsere Eichen- und Buchenwälder, unsere Linden- und Ahorngruppen getrost mit den Tropenwäldern messen, sowohl in malerischer Schönheit als

in ihrer erfrischenden Wirkung auf das Gemüth, das träumend und sinnend in unseren Tannen- und Laubwäldern sich ergeht, um neue Kraft des Gedankens und der That zu gewinnen. Ich könnte Ihnen Aeußerungen berühmter Reisenden anführen, die ehrlich gestehen, daß sie in den Dattelhainen und Kokoswäldern keineswegs das gefunden, was sie erwarteten, berühre aber diesen Punkt nur, damit Sie, die Sie so gern Natubilder entfernter Zonen kennen lernen und entsprechende Naturschilderungen lesen, nicht die Schönheit Ihrer heimischen Umgebung zu gering anschlagen mögen. Uebrigens halte ich es für ein sehr bedeutendes Förderungsmittel der ästhetischen Bildung überhaupt, wenn der Sinn für die eigenthümlichen Naturscenen und Landschaftsbilder in den verschiedenen Zonen und Klimaten frühzeitig geweckt und genährt wird, und wie unsere großen Naturforscher mit ihrem Beispiel von Naturschilderungen, die bei aller Gründlichkeit und Treue doch des poetischen Duftes und der blühenden Sprache nicht ermangeln, vorangegangen sind: so zeichnen sich unsere neueren Reisebeschreibungen meist vortheilhaft aus durch die ästhetisch bedeutsamen Gemälde vom eigenthümlichen Naturleben und der dadurch bedingten Landschaft auf den verschiedensten Punkten der Erde. Gute Illustrationen kommen dem Leser dabei sehr zu Statten und werden — Dank der vorgeschrittenen Industrie unserer Zeit — immer reichlicher den Reiseberichten beigegeben. Ich erinnere Sie bei dieser Gelegenheit, daß Sie neben den älteren Landschaftsmalern (z. B. Poussin und Claude Lorrain) nicht versäumen mögen, auch die klassischen Gemälde eines Calame (namentlich Alpenbilder), eines Rottmann (griechische Landschaften), Heinlein, Zimmermann, Dahl und anderer Meister kennen zu lernen. Man muß freilich den Oelbaum oder Feigenbaum unter italienischem und griechischem Himmel in seiner eigenthümlichen Umgebung und Luft, man muß

jenen Contrast des kahlen in scharfen Umrissen sich darstellenden Felsen mit der saftgrünen Vegetation, die aus seinen Ritzen hervorsproßt, man muß mit den Bergen des südlichen Europa zugleich die violetten und purpurrothen Farbentöne schauen, in welche die scheidende Sonne sie taucht — gleichwie man die hohe Majestät der Kokospalme recht bewundern lernt, wenn man nach langer beschwerlicher Seefahrt plötzlich die grüne Küste des Landes sich aus den Wellen emporheben sieht — oder wie man den Reiz einer Dattelpflanzung erst erfährt, wenn man Tage lang auf dem heißen Wüstensande gewandert ist. Doch die Phantasie ist eine schöpferische Kraft, die schon bei geringer Nachhülfe Großes leistet. Und ein gutes Stück dieser Nachhülfe gewähren Ihnen unsere Gewächshäuser und botanischen Gärten, die zwar nicht die Größe und volle Schönheit der Tropenpflanzen ausbilden können, aber Form und Farbe doch schon hinlänglich veranschaulichen. Ferner unsere einheimischen Gewächse selber. Unser Farrenkraut giebt wenigstens im Kleinen ein Bild der baumartigen Farren, unsere Schachtelhalme von den australischen Casuarinen (Bäume mit schachtelhalmähnlichen Zweigen), das Blatt unserer Malven von den Blättern der tropischen Malvaceen und Bombaceen (Wollbäume) mit den großen herzförmigen, eingeschnittenen Blättern, wohin auch der Affenbrodbaum gehört. Die zart gefiederten Mimosen finden ein Aehnliches schon in unserer sogenannten Akazie (Robinia Pseudoacacia), die Pathosgewächse oder Aroideen mit ihren langen hellgrünen dutenartig zusammengerollten Blättern haben schon in unserem Kalmus und Aaronswurz einen Gattungsgenossen, und die kleine nordische Calla palustris zeigt im Kleinen das Bild der großen Calla aethiopica.

Werden Sie also, liebes Fräulein, der Lust zum Betrachten und Erkennen der Pflanzen nicht untreu, und Sie werden —

mit Benutzung der übrigen von mir gegebenen Winke — den besten Erfolg dieses Bemühens verspüren in der Leichtigkeit, mit der Sie Naturschilderungen aus entfernten Zonen auffassen und wahrhaft genießen können. Viel mehr als durch Romanlectüre wird auf diese Weise der gesunde Sinn für das Schöne gewinnen, und wer für die Naturschönheit keinen Sinn hat, wird auch schwerlich die Kunstschönheit würdigen lernen. Ehe wir aber zu dieser fortschreiten, möchte ich Ihnen noch einige Worte über das Licht und die Farben sagen.

Neunter Brief.

Wie manche sonst freundliche und schöne Gegend sieht völlig todt und nichtssagend aus, wenn man sie von grauem Nebelhimmel bedeckt erblickt, der das Spiel des Lichts verhindert; aber siehe, die Wolken öffnen sich, Ströme des goldenen Lichtes fließen auf jenen Hügel herab, scheiden den dunkelgrünen Tannenwald von dem hellen Weinbergsgelände und tauchen das alte Gemäuer der Ruine in verjüngendes Rosenroth — und in diese gleichgültige, charakterlose Physiognomie kommt plötzlich Leben und eine Seele spricht aus ihren Zügen! Der Sonnenstrahl erwärmt nicht bloß für das Gefühl den schweren irdischen Stoff, er erwärmt und belebt auch die Materie für's Auge, vergeistigt das Starre zum Aetherischen und jede Begrenzung des Dinges, jeder Theil seiner Oberfläche wird zum sprechenden Antlitz. Das in sich einige reine farblose Licht muß sich aber gliedern und theilen, muß mit den verschieden gebildeten Körpern verschiedene Verbindungen eingehen, muß mit Einem Wort zur Farbe

werden —, wenn die schöne Welt erscheinen, für das Auge ästhetische Bedeutung gewinnen soll. Wäre Alles um uns her Sonnenglanz, so müßten wir selber reine Lichtwesen sein, um ihn zu ertragen; wäre Alles, Himmel und Erde, blau oder grün, so würden wir auch von keiner Farbe wissen, die schöne Mannigfaltigkeit ginge verloren, weil der Gegensatz fehlte. Der Tag muß aus der Nacht geboren werden, das Helle aus dem Dunkeln hervorstrahlen, und wie am blauen Himmelszelt die goldenen Sternlein strahlen sammt des Mondes Silberlicht, so müssen auf grünem Erdengrunde blaue und weiße, rothe und gelbe Blumen erblühen, muß grünes Laub auf schwarzgrauem oder gelbbraunem oder weißlichem Stamme sich wiegen, muß Wüstensand und Ackerkrume, Meer und Fels auch in der Farbe sich entgegensetzen. Und wiederum, wie das Trübe nach dem Hellen verlangt und der lichte Glanz am liebsten auf dunklem Grunde seine Pracht entfaltet, wie Gelb und Blau zu einer neuen Farbe sich verbindet, und wie das Grün, das ein Dunkel (nämlich das Blau) in sich trägt, das Roth ergänzt: so muß auch eine Farbe der anderen die Hand bieten, den Gegensatz, wo nicht aufheben, doch mildern, es muß in aller Mannigfaltigkeit sich offenbaren, daß selbige auf gemeinsamer Einheit beruht, aus dem einen gleichen Lichte hervorgegangen ist.

Das Gelb ist die lichtmäßigste Farbe, das Gelbe und Gelbrothe sind von energischer Lichtfülle, stehen dem Sonnenlichte am nächsten, sind lebenerweckend wie dieses, stimmen auch das Gemüth warm und heiter, wollen aber auch gern glänzen und sind im Glanz (auf Seide oder im Gold) am schönsten. Obwohl sie schon selber eine Trübung, Verdunkelung des reinen Lichtes sind, vertragen sie doch, da sie diesem so nahe stehen, am wenigsten eine Verunreinigung. Ein schmutziges Gelb ist häßlich.

Der rothe Strahl ist vorzugsweise ein Träger der Wärme, wird auch durch die größten Lichtwellen hervorgebracht, verknüpft mit seiner Stärke auch etwas Rauhes, nicht selten Grelles, was dem Auge wehe thut. (Ein Blinder verglich das Gefühl der Oberfläche eines rothen Körpers mit dem Ton der Trompete.) Das rothe Blut wird erst schön im Durchschimmern durch die weiße Haut, in dieser Milderung ist es die Farbe des frisch pulsirenden Lebens, der jugendlichen Lebenslust, der Liebe, die im Rosaroth der Centifolie ihr schönstes Symbol besitzt. Im Purpurroth wird zwar auch der brennende Strahl gemildert, aber nach dem Schwarzen hin, also im Gegensatz der Jugendfrische; es ist ernster, selbstbewußter — Symbol der Macht.

Orange, die Mischung von Roth und Gelb, ist nicht abgeschlossen, fest, wie das Roth, nicht ruhend, wie die glühende Kohle, sondern flackernd wie die Flamme, belebend und beunruhigend, doch auch wärmend wie diese.

Blau hat geringere Wellenbreite und weniger Leuchtkraft als Gelb und Roth — es führt ein Dunkles mit sich, ist also der Gegensatz vom leuchtenden Gelb, wie in noch größerem Gegensatz Weiß und Schwarz einander gegenüber stehen. In's Blau hüllt sich das Zurückgezogene, dem Blicke sich Verbergende, die Ferne, das Meer und der Himmel. Alles Farbenspiel des Hellen wird in Einen gleichartigen, tiefen, gehaltenen Ton verschlungen. Es kündigt aber auch ein erstes Hervortreten des Farbigen an, ein Sich-Oeffnen des farblosen Nichts. Das durch den Himmelsraum fliegende Licht läßt den leeren Raum schwarz, und erst, wo es das Luftmeer unserer Erde trifft, verbreitet es sich in blauer Farbe, die hinter sich den schwarzen Grund, das leere Nichts, vor sich aber das lichte sonnenhafte Leben hat. Man hat die Nacht die Mutter der Dinge genannt, aus deren dunklem Schooße sie alle entsprangen; das Blau ist zugleich ihre

und des Lichtes Tochter, bildet zwischen beiden die freundliche Vermittelung, in ihm ist fortwährend Nacht und Tag harmonisch beisammen. Hierdurch erhält es den Charakter der Sehnsucht. Blauveilchen entsteigt dem dunkeln Schooße der Erde, gelockt vom ersten Frühlingssonnenschein, die Hoffnung nach schöneren, sonnigeren Tagen erweckend. Noch entschiedener bezeichnet die Beimischung von Roth zum Blau, wodurch das Violette entsteht, das Streben nach der Fülle des Lebens.

Der blaue Lichtstrahl übt auf das Keimen und Wachsthum der Pflanzen die kräftigste chemische Wirkung. Lassen Sie Sonnenlicht durch ein rothes und blaues Glas in einen dunklen Kasten fallen, worin Kressensamen getrieben hat: so werden sich die kleinen Stengel nach dem blauen Strahl biegen, während die Würzelchen dem wärmegebenden rothen Lichte zustreben. So streben auch die Wipfel der Bäume dem „blauen Aether" zu, und geben uns, wie W. v. Humbold schön bemerkt, ein Bild der Sehnsucht. Die Sauerstoff-Abscheidung geht am lebhaftesten im gelben Lichte vor sich, dem leuchtendsten Strahl; die zarten Blüthen verlangen schon eine kleine Dämpfung, hellgelbgrünes Licht ist der Blüthenentwickelung vor Allem günstig, deshalb wendet man ein so gefärbtes Glas gern bei Gewächshäusern an, und die Natur selber zeigt es uns, indem sie die Blüthen mit grünem Laubdach umgiebt.

Im Grün, das den Gegensatz zwischen dem Blau (der Sehnsucht) und dem Gelb (dem vollen Besitz) ausgleicht, liegt etwas Beruhigendes: die fernere Zukunft (blau) erscheint in sonniger Gegenwart (gelb), das gelbe strahlende Licht wird aber gedämpft mit lieblichem Dunkel und so gemildert. Grün ist die Grundfarbe des Pflanzenkleides, auf dieser mildesten der Farben kann das Auge am längsten weilen und ausruhen von den grellen und schroffen Gegensätzen, welche der allzuheftige Sonnenstrahl bie-

tet — Farbe des knospenden Lebens, Hülle der lebhafter gefärbten Blüthen, im Kelch ist es die Farbe der Hoffnung.

Das Grau ist eine Mischung von Schwarz und Weiß, phlegmatisch, unscheinbar, indifferent, aber im Gegensatz von grellem Bunt auch vornehm.

Vom Braun sagt der Aesthetiker Vischer: „Dasselbe gehört weder zu den Hauptfarben, noch zu den prismatischen Brechungen (den sieben Regenbogenfarben); es ist zu ungleichen Theilen aus Gelb, Blau und Roth gemischt; das Roth ist aber überwiegend und giebt dem Indifferenten, was ohne seine Dazwischenkunft aus Gelb und Blau entstehen würde, die Bedeutung von Kraft und Tüchtigkeit, die aber in dieser Verbindung in den Eindruck des Trockenen und Hausbackenen übergeht. Braun ist das ergiebige, Pflanzen und Thiere tragende Erdreich; es erscheint als Farbe der Nützlichkeit; braune Hautfarbe giebt den rechten Nachdruck des Schattens zur Hautfarbe und ist doch weniger finster als Schwarz.“ Das Braun mildert aber auch den Ernst und die Trauer des Schwarzen und bringt einen warmen Ton hinein.

Wie in gewissen Farben mehrere andere sich mischen, so mischt sich in jeder einzelnen wieder das Helle und Dunkle in verschiedenem Grade; der Ton einer und derselben Farbe ist strenger, stärker, intensiver oder schwächer, verschwimmend, leise verhallend. Auch hierdurch werden die Gegensätze gemildert, der Uebergang von einem zum andern wird erleichtert. Betrachten Sie einen Regenbogen, diesen Triumphbogen der aus dem Licht geborenen Farbenmajestät, so sehen Sie den Uebergang wundervoll ausgeführt. Wie in der Musik Dur und Moll abwechseln, eine Tonart in die andere übergeht, um nach längeren Ausweichungen wieder in den Grundton zurückzukehren, und wie im Vortrage crescendo und decrescendo, forte und piano die

Tonwellen bald schwächer, bald stärker, schneller und langsamer in unsere Ohren führen: so spielt auch das Licht mit seinen Farben ein Concert in allerlei Tonart und Vortragsweise, schreibt hier ein Maëstoso, dort ein Amoroso, hier ein elegisches Andante, dort ein feuriges Presto. Und nicht blos eine Landschaft mit ihren Wiesen und Wäldern, mit Berg und Thal, Fluß und See ist so eine Farben-Symphonie, auch jeder Baum und jede Blume stellt eine solche im Kleinen dar. Haben Sie nicht schon selber manchmal mit geschickter Hand, von schönheitskundigem Sinne geleitet, ein Blumenconcert arrangirt in Ihren hübschen Blumensträußen, worin die matter gefärbte Blüthe neben einer dunkelglühenden den rechten Platz empfing, um zugleich ihre Schönheit leuchten zu lassen und den starken Ton der Nachbarin zu mildern, — worin kleinere Gruppen sich bildeten, die das Zusammengehörige vereinten und doch das todte Einförmige vermieden und zusammenwirkend eben den harmonischen Eindruck erzeugten, wie ihn das Schöne als Einheit in der Mannigfaltigkeit fordert? Nicht Jeder versteht sich auf die Zusammenstellung eines Bouquets, und Mancher hält, dem Wilden gleich, schon das Bunte für schön.

Die Natur macht zwar auch oft sehr grelle Farbenzusammenstellungen, aber im großen Ganzen betrachtet verschwindet das Schroffe und scheinbar Willkürliche. Den starken Lichteffecten der Tropenwelt entsprechen die lebhafter gefärbten Blüthen, die prachtvollen, weithin strahlenden Federkleider der Vögel, und selbst die Fische im Meer schwimmen dort in Silber und Gold und Purpurfarben. In unseren nordischen Tannenwäldern, unter bleicherem Himmelblau und in nebeliger Luft wären die bunten Papageien ein allzustarker Gegensatz, unsere Buntspechte und Nußheher sind da schon bunt und schimmernd genug. Dieselbe Natur, d. h. die schöpferisch waltende Vernunft des Herrn aller Wesen, welche dem

Nordländer eine weißere, zartere Haut und blondes Haar gab, verlieh der tiefer gefärbten Haut des Südländers schwarzes Haar, das, kräftiger hervortretend, zu den scharf geschnittenen Physiognomien des Südens paßt, wie das blonde Haar mit den feineren Gesichtsbildungen und Gesichtsfarben des Nordens harmonirt. Der Orientale ahmt instinktartig den bunten Farbenreichthum der ihn umgebenden Natur noch nach und wählt Stoffe vom lebhaftesten Colorit zu seiner Kleidung, während der Abendländer alles Grelle und Auffallende vermeidet und in harmonischer Verschmelzung der zu seiner Individualität, seinem Alter und seiner Stimmung passenden Farben den gebildeten Geschmack zu erkennen giebt.

Doch ich muß, auf engem Raum beschränkt, meine kurzen Erörterungen hier abbrechen, und bin schon befriedigt, wenn ich Ihr Nachdenken auf einige Punkte gerichtet habe, die im Naturschönen eine so große Rolle spielen. Daß wir uns von mehreren und verschiedenen Seiten dem Begriff „Schönheit" nahen, hat jedenfalls das Gute, daß wir ihn nicht allzueng auffassen.

Zehnter Brief.

Sie haben ganz Recht, meine Freundin, den Begriff des Wortes „Schönheit" dahin zusammenzufassen, sie sei *vollkommenes Leben zur vollkommenen Anschauung gebracht!* Ich will darauf eingehen, wenn gleich mit einer derartigen Erklärung des Begriffes die Schönheit als ideale Macht noch keineswegs erklärt ist. Wir nennen die Blume, so lange sie noch in dem Keimblättchen sich verbirgt, nicht schön, denn sie hat den Höhepunkt (die Blüthe) ihres Lebens noch nicht erreicht. Auch den Samen, den sie nach ihrer Blüthe erzeugt, finden wir nicht schön. In dem Augenblicke aber ihres vollen Daseins, wo

weder ein arbeitendes noch strebendes Wachsen, noch ein ermattetes Welken sichtbar ist, nennen wir mit Recht die Blume schön. Nicht der Geruch, der uns allerdings auch erfreut, nicht die Materie, die sich bei der Frucht zum Genuß darbietet, auch nicht die mathematische Form der Blüthenblätter ist es, was die Blume schön macht, sondern die Fülle des Lebens, welche in der vollendeten Form erscheint, die Harmonie der wachsenden Kraft, die vor der Blüthe noch werdend, nach der Blüthe schon gewesen ist. Doch ich höre im Geist Sie mit der Frage kommen, die Ihnen schon lange auf den Lippen schwebte: „Wie verhält es sich mit der schönen Kunst gegenüber der schönen Natur? Der Künstler kann nicht Schöpfer sein, wie Gott es ist, und doch soll er, wie ich öfters gehört, die Natur nicht bloß nachahmen?"

Ich antworte: der Mensch, als das Ebenbild Gottes, als ein Geist, in welchem die ewige Vernunft sich abspiegelt, hat auch Theil an dem Wirken des göttlichen Geistes, nur in menschlicher Form. Er muß freilich erst bei dem lieben Gott in die Schule gehen, muß im Anschauen der göttlichen Werke seinen Schönheitssinn bilden, muß an der Außenwelt seine Gedanken entzünden und im Wechselverkehr mit der Natur seine Ideen erzeugen: aber eben in der Erzeugung jener Gedanken, die er in schönen Formen verkörpert, ist er doch freithätig, ja er verklärt selbst die natürlichen Dinge zu Idealen, d. h. zu Hochbildern, welche die Natur uns gar nicht zu bieten vermag. Die künstlerischen Griechen haben in ihrer Aphrodite ein Musterbild weiblicher Anmuth und Frauenschönheit dargestellt, — in der Athene ein Ideal geistiger Kraft, vereint mit Mannestugend und jungfräulicher Reinheit, im Zeus die Selbstständigkeit und Majestät des Mannes; aber jene Künstler haben ihre Ideale nicht von Menschen copirt, sondern aus der Anschauung des wirklichen (realen) Menschen den idealen Menschen schöpferisch erzeugt. Ein Maler oder Bildhauer, der bloß

zu copiren verstände, wäre kein Künstler im höheren Sinne des Wortes. Sie werden sich hierbei an manche Gemälde erinnern, die durchaus regelrecht gezeichnet, mit lebhaften Farben nach allen Regeln der Kunst geziert und durchaus natürlich gehalten waren; aber die Anschauung läßt Sie dennoch kalt, Ihr Gemüth wurde nicht ergriffen, die Idee des Gemäldes vielleicht mit dem Verstande begriffen, aber nicht mit der Empfindung erfaßt. Warum? Weil der Maler es nicht vermocht hatte, seinem Werke mit der Kraft des Genius das Leben einzuhauchen, das lebendig den Beschauenden erfaßt, unmittelbar zum Gemüthe spricht. Nur Leben vermag neues Leben zu erzeugen.

Aber das in einem Kunstwerk waltende Leben ist — was meine Freundin wohl beachten möge — nur insofern schön, als es geformtes Leben ist, als es in der angemessensten Form sich darstellt. Gleichwie die Welt nur schön ist, insofern sie die göttliche Vernunft offenbart: so ist auch die Idee des Künstlers nur schön, insofern sie eine würdige Form der Darstellung findet. Die Form ist die gesetzmäßig wirkende Vernunft, und nur diese kann den vernünftigen Menschengeist befriedigen. Mit der Form wird die Materie bezwungen, der sinnliche Stoff vergeistigt. Erlauben Sie mir, am Zeichnen die Sache zu erläutern.

Nach der griechischen Sage wurde Zeichnung und Plastik bei Einer Gelegenheit erfunden, aber so, daß die Zeichnung der Plastik voranging. Die Tochter des Butades zeichnete, als sie sich von ihrem Geliebten trennen mußte, das Profil desselben nach dem Schatten ab, den der scheidende Jüngling auf die weißgetünchte Wand warf. Der Vater aber, um den Schmerz der Tochter zu besänftigen, entwarf nach diesem Schattenriß das Modell zu einer Büste, die er aus Thon zu formen wußte. — In dieser Sage liegt viel Wahrheit. Der Schatten führte den Menschen zur Auffassung der reinen, d. h. der von der Materie abgelösten Form.

Die Materie als solche, nämlich als formlose Masse, ist das Unschöne. Der Kuchen z. B., den wir speisen, oder der Baum, den wir zersägen, ist nicht schön, insofern wir von seiner Form absehen, die wir sogar (essend oder sägend) vernichten. Diese Dinge sind bloß materiell für uns vorhanden. Es werde aber ein kunstreich geformter Baumkuchen aufgetragen, der das Auge so für die Form gewinnt, daß der Gedanke an die Speise ganz zurücktritt: so kann selbst die Eßwaare unter den Gesichtspunkt der Schönheit gebracht werden. Und in dem Maße, als wir uns von der unmittelbaren Berührung des Baumes losmachen, als wir ihm fern genug stehen, um von seiner Materie zu abstrahiren, d. h. um den Umriß der Zweige und Blätter, die Flächen und Linien ohne den Körper auffassen zu können: in eben dem Maße entsteht auch der schöne Schein der Wirklichkeit, der das Gemüth veranlaßt, diese Wirklichkeit mit der Phantasie zu schauen und zu idealisiren. So lange der Mensch den Baum bloß als ein Hinderniß für seinen Weg, oder als Stoff für sein Feuer betrachtete, war seine Anschauung unfrei, an das sinnliche Bedürfniß gefesselt; als er aber auf die Form des Baumes merkte, als etwa der Wasserspiegel das von der Materie befreite Bild dem Auge zurückwarf, da berührte die Schönheit zuerst das menschliche Gemüth.

So stand die Schöpfung vor dem Wilden;
Durch der Begierde blinde Fessel nur
An die Erscheinungen gebunden
Entfloh ihm ungenossen, unempfunden
Die schöne Seele der Natur.
— Und wie sie fliehend jetzt vorüberfuhr,
Ergriffet ihr die nachbarlichen Schatten
Mit zartem Sinn, mit stiller Hand,
Und lerntet im harmon'schen Band
Gefällig sie zusammengatten.

Leichtschwebend fühlte sich der Blick
Vom schlanken Wuchs der Ceder angezogen;
Gefällig strahlte der Krystall der Wogen
Die hüpfende Gestalt zurück.
Wie konntet ihr des schönen Winks verfehlen,
Womit euch die Natur hülfreich entgegenkam?
Die Kunst, den Schatten ihr nachahmend abzustehlen,
Wies euch das Bild, das auf der Woge schwamm;
Von ihrem Wesen abgeschieden
Ihr eignes liebliches Phantom
Warf sie sich in den Silberstrom,
Sich ihrem Räuber anzubieten.
Die schöne Bildkraft ward in eurem Busen wach.
Zu edel schon, nicht müßig zu empfangen,
Schuft ihr im Sand, im Thon den holden Schatten nach.
Im Umriß ward sein Schatten aufgefangen;
Lebendig regte sich des Wirkens holde Lust —
Die erste Schöpfung trat aus eurer Brust.

Versenken Sie sich in den Anblick einer schönen Statue, eines gothischen Tempels, — wie ist da die Schwere und Trägheit des Steines überwunden, wie der kalten Materie ein warmes Leben eingehaucht! Sie schauen nicht mehr den Marmor oder Granit, sondern lebendige Charaktere und Gedanken, die zu Ihnen sprechen, als wären es menschliche Wesen. Haben Sie dagegen eines von den heutzutage Mode gewordenen Opernstücken gewöhnlichen Schlages gehört, das bloß die Ohren kitzelt, bloß sinnlichen Genuß gewährt und darum verweichlicht: so haben Sie auch nur die Materie genossen, der Geist ward nicht gehoben und gestärkt, nur die Sinnlichkeit wurde gereizt; denn es fehlte an der Form, welche den Inhalt geistig gestalten muß. Nicht die Töne sind es, und nicht die Farben oder Steine, welche uns die Schönheit zu Gemüthe führen, sondern es ist das Gesetz, nach welchem die Töne unser Ohr berühren oder die Farben unser Auge reizen.

Dieses Gesetz wird aber nicht mit dem Verstande herausgeklügelt, sondern es wird in leiblicher Gegenwart sinnlich empfunden, darum kleidet es der Künstler in den Ton oder in die Farbe oder in den Marmor. Nimmt ein Kunstwerk überwiegend den Verstand in Anspruch, giebt es mehr zu denken als zu empfinden: so ist es hart und schroff, wie z. B. viele Gemälde der altdeutschen Schule, deren scharfe und eckige mathematische Linien nicht gerundet sind von der Fülle des Lebens. Also weder das Gesetz allein, noch das Leben allein, sondern Beides in Ebenmaß und Einklang!

Elfter Brief.

Ich bin fast stolz darauf, daß Sie dem bisherigen Gange unserer Entwickelung so munter und rüstig gefolgt sind. Manchen Gedanken konnte ich bloß andeuten, aber ich habe ihn doch berührt, in der Hoffnung, meine geehrte Leserin werde ihn mehr als Ein Mal lesen und wieder lesen. Sie haben meine Hoffnung auf das Beste erfüllt, und so gehe ich getrost auf dem betretenen Pfade weiter.

Der menschliche Verstand in seiner Beschränktheit muß sich Merkmale absondern und seine Anschauung theilen, bevor er zur Einheit des Begriffes gelangt, und so hat er auch den Einen untheilbaren menschlichen Geist in eine Menge von Kräften und Vermögen zersplittert, obwohl diese für sich keineswegs so abgesondert existiren. Wir theilen die geistigen Thätigkeiten in die schon oben berührten drei Hauptfunctionen des Erkennens, Wollens und Empfindens, und sprechen demnach von einem Erkenntniß-, Begehrungs- und Empfindungsvermögen; das Erkenntnißvermögen

theilen wir abermals in Verstand (das Vermögen, aus den Anschauungen der Außenwelt Begriffe zu bilden und diese zu Urtheilen und Schlüssen zu verarbeiten) und Vernunft (das Vermögen, das Göttliche, über Raum und Zeit Erhabene zu schauen oder Ideen zu bilden), und so weiter und weiter. Wie hätte da jene Kraft, die das Schöne anschaut oder künstlerisch selbst erzeugt, leer ausgehen sollen! Welche Kraft ich meine, werden Sie leicht errathen, es ist die allen ästhetischen Menschen und allen Künstler-Naturen holde Phantasie, zu deutsch: Einbildungskraft.

Sie werden sich erinnern, daß ich schon oben von der Empfindung bemerkte, sie sei einerseits der Anfang aller Seelenthätigkeit, andererseits begleite sie aber auch als Gefühl die höchsten Thätigkeiten des Geistes, da die in ihrer Tiefe erkannte Wahrheit auch empfunden werde, und alles sittliche Handeln vom Gefühl des Sittlichen durchdrungen sei. Dasselbe können wir nun auch von der Einbildungskraft sagen: sie reicht in alle einzelnen Gebiete des Seelenlebens hinein, sie verwandelt die Anschauungen der Außendinge in ihre Innenwelt, sie bildet das Aeußere, Gegenständliche in sich hinein, kleidet es in ihre Bilder, mit denen sie nach Belieben schaltet und waltet. Und hinwiederum: den rein geistigen Gedanken macht sie wieder sinnlich, indem sie ihn zum Bilde verkörpert. Dem Verstande hält sie die Bilder bereit, damit er in der Vorstellung die Dinge anschauen könne, als wären sie sinnlich gegenwärtig; das in Raum und Zeit weit Entfernte bringt sie zusammen, sie macht die Zukunft und Vergangenheit zur Gegenwart, und die Gegenwart zur Zukunft. Sie bildet sich eine eigene selbstständige Welt, in der sie wohl den Stoff aus den Anschauungen der Wirklichkeit entlehnt, aber ihn so frei und willkürlich verarbeitet und so schöpferisch gestaltet, daß eine ganz neue Art des Daseins dem innern Sinne der Seele sich erschließt. Diese schöpferische Einbildungskraft, das Vermögen, durch eigen-

thümliche Verknüpfung der Vorstellungen geistige Bilder zu erzeugen, nennen wir im engeren Sinne Phantasie. Diese dichtet selbst in den an Geist Aermsten, selbst in den undichterischen Menschen, denn wer sollte von der Natur so verwahrlost sein, daß er mit dem Auge seiner Phantasie nicht schon Scenen, Zustände und Wesen geschauet hätte, die ihm nie in der Wirklichkeit erschienen waren? Die Phantasie fliegt hoch über das Erdenleben hinaus; sie hat etwas Glänzenderes als Sonnenglanz, etwas Lieblicheres als die süßesten Düfte des Frühlings zu ihrem Dienst; ihr dienen die Luft- und Erdgeister, die Elfen und Feen, sie rechnet nach anderen Maßen und anderen Zeitgesetzen, ihre Schönheiten sind himmlischer und ihre häßlichen Gestalten viel häßlicher, als sie auf der Erde zu schauen sind. Sie fliegt als eine Göttin in Wolken gehüllt zum Himmel, in der einen Hand die Weltkugel, in der andern zwei Schlüssel, den einen zum Himmel, den andern zur Hölle. Denn sie kann das herbe Leiden der schmerzlichen Gegenwart in die Hoffnung einer schönern Zukunft verwandeln, aber auch das ferne Leiden zum gegenwärtigen und den gegenwärtigen Schmerz zur unerträglichen Hölle machen. In der Phantasie lebt das Kind seinen Jugendtraum und spielt es seine frohen Spiele, mit den Flügeln der Phantasie stürmt der thatendurstige Jüngling in's bewegte Leben und schaut die sinnende Jungfrau in die Zukunft ihrer stillen Lebenssphäre hinein, mit der Phantasie schaut der Greis über sein Grab hinaus durch die Pforten der Ewigkeit. Das erste Denken der Jugend sind Bilder der Phantasie, und das letzte Denken des Philosophen, wenn es den Schranken menschlicher Weisheit sich naht, beflügelt sich mit Bild und Gleichniß der Phantasie, um über den Abgrund zu gelangen, in welchen der Verstand allein versinken würde.

Damit schon hier im Reich der Sinne
Die junge Paradieseswelt beginne,
Ward unserm Geist ein Wesen zugesellt,
Aus Geist und Sinnlichkeit geboren:
Die Phantasie ward auserkoren,
Zu öffnen uns die reiche Wunderwelt.
Sie zaubert die Vernunft herab von ihren Höhen,
Auf denen hell, doch kalt, das Licht der Sonne strahlt,
Und lockt in Thäler sie, wo Nebeldüfte wehen,
Auf die so blühend sich der Regenbogen malt.
Und über öde, todte Räume
Weiß sie Lebendigkeit und Glanz und Licht zu streu'n;
Der Freud' erzählt sie rosenfarbne Träume;
Sie singt den Gram mit Himmelsliedern ein,
Sie hat den mächtigen Gesang erzogen,
Der das Gemüth der Erd' entreißt;
Sie schwebet auf der Fluth, auf den belebten Wogen
Der Töne hin, wie Gottes Geist.
Bald seufzen ihre Töne leise Klagen
Der Sehnsucht aus, die schöne Seelen drängt;
Bald flattern sie dahin, gleich frohen Kindertagen,
Um die ein bunter Frühling hängt.
Was sprach so süß, wie ein Gesang der Musen,
Die Harmonieen deines Herzens nach?
Sie rief den Echolaut, zur Stimm' in deinem Busen,
In einer zarten Seele wach.
Sie haucht der Liebe diese Zauberworte,
Sie haucht ihr ein die Seelenmelodien;
Sie schmückt das Leben ihr, wie eine Siegerpforte,
Durch die bekränzte Horen ziehn.
Der Hoffnung giebt sie morgenrothes Leben
Und der Erinnerung ein Abendroth voll Ruh;
Sie treten beide hin zur Gegenwart und weben
Dies Zwischenland mit Blumendecken zu.

Ohne Phantasie hätten wir keinen Genuß der schönen Natur, und aus dem menschlichen Leben wäre die schöne Kunst verschwunden. Sie, die schöpferische Einbildungskraft, ist die Göttin des Dichters, die ihm die Geheimnisse des menschlichen und göttlichen Lebens offenbart, die ihn zum Propheten der Menschheit weiht, auf daß er im Dichterwort offenbare, was die gemeine Rede nimmer zu sagen vermag, und die ihn zum Heiland und Tröster macht, daß er mit himmlischen Gedanken und Gefühlen die im Elend des Erdenlebens versunkenen Sterblichen erquicke. Darum kann auch nur der Dichter würdig die Phantasie besingen; am schönsten ist dies von unserm Dichterfürsten Goethe geschehen. Er nennt sie die Tochter Jupiters, des Vaters der Götter, denn sie ist es vorzugsweise, die uns aus dem Erdenstaub emporhebt zum Schauen des Göttlichen, darum ist sie auch oft seltsam, weil der gemeine Menschenverstand, der nicht über die gemeine Wirklichkeit der Dinge hinaus kann, ihren Schwung so wenig begreift. Sie ist das Schooßkind des Weltenschöpfers, denn in neckischen, übermüthigen Sprüngen ahmt sie spielend die Schöpfung nach, erbaut Welten und zertrümmert sie wieder, und es muß für die Gottheit ergötzlich sein, wie das muthwillige Kind die Schranken der Menschheit zu überspringen versucht und doch nicht über seine Grenzen hinaus kann. Der Göttervater Zeus (von den Römern Jupiter genannt) hatte auch manche Launen, war zuweilen von gewitterschwerem Zorn verdüstert und schleuderte dann die zündenden Blitze auf die zitternde Erde hinab; aber bald war er wieder gnädig und heiteren Angesichts, stieg dann wohl zu den Wohnungen der Sterblichen hinab, um mit ihnen die Freuden und die Lust des Lebens zu theilen. Das Lieblingstöchterlein ist, auch in seinen Eigenheiten, dem Vater wie aus den Augen geschnitten. Darum hat er sein Gefallen an dem Kinde und mit ihm das

Menschengeschlecht gesegnet, daß es freier athmen möge unter der drückenden Last der Erdensorge, daß es im Hinblick auf ein schöneres Jenseits neue Kraft gewinne für die Gegenwart, daß es als ein zur Unsterblichkeit berufenes Geschlecht auch die Unsterblichkeit ahne, und in göttlicher Würde sich über das Thier erhebe, das nur für die Gegenwart lebt. Darin zeigt sie ihr göttliches Wesen, die Phantasie, daß sie Hand in Hand geht mit der Hoffnung, die auf eine Ewigkeit hinweist, — aber auch darin, daß die menschliche Weisheit, die alte mürrische Schwiegermutter des holden Kindes, sich oft an ihm ärgert.

Nun aber lesen Sie selber das treffliche Gedicht:

Meine Göttin.

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit Niemand streit' ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen,
Immer neuen,
Seltsamen Tochter Jovis;
Seinem Schooßkinde,
Der Phantasie.

Denn ihr hat er
Alle Launen,
Die er sonst nur allein
Sich vorbehält,
Zugestanden,
Und hat seine Freude
An der Thörin.

Sie mag rosenbekränzt
Mit dem Lilienstengel
Blumenthäler betreten,
Sommervögeln gebieten
Und leichtnährenden Thau
Mit Bienenlippen
Von Blüthen saugen:

Oder sie mag
Mit fliegendem Haar
Und düsterm Blicke
Im Winde sausen
Um Felsenwände,
Und tausendfarbig,
Wie Morgen und Abend,
Immer wechselnd,
Wie Mondesblicke,
Dem Sterblichen scheinen.

Laßt uns alle
Den Vater preisen!
Den alten, hohen,
Der solch eine schöne,
Unverwelkliche Göttin
Dem sterblichen Menschen
Gesellen möge!

Denn uns allein
Hat er sie verbunden
Mit Himmelsband
Und ihr geboten,
In Freud' und Elend,
Als treue Gattin
Nicht zu entweichen.

Alle die andern
Armen Geschlechter
Der kinderreichen,
Lebendigen Erde
Wandeln und weiden
In dunkelm Genuß
Und trüben Schmerzen
Des augenblicklichen
Beschränkten Lebens,
Gebeugt vom Joche
Der Nothdurft.

Uns aber hat er
Seine gewandteste,
Verzärtelte Tochter,
Freut euch! gegönnt.
Begegnet ihr lieblich,
Wie einer Geliebten!
Laßt ihr die Würde
Der Frauen im Haus!
Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleid'ge!

Doch kenn' ich ihre Schwester,
Die ältere, gesetztere,
Meine stille Freundin:
O daß die erst
Mit dem Lichte des Lebens
Sich von mir wende,
Die edle Treiberin,
Trösterin, Hoffnung.

Zwölfter Brief.

Wohl habe ich von der Phantasie gesagt, daß sie in voller Freiheit, ja oft sehr ungebunden und launisch, mit den von ihr geschaffenen Bildern spielt und sie in wunderlichster Weise zusammensetzt. Sie werden sich dabei an Ihre eigenen Träume erinnern, wie da ganz der Wirklichkeit entgegen und widersprechend die Traumgestalten sich ausnahmen, wenn sie zufällig vom Gedächtnisse aufbehalten waren. Doch was der Phantasie im Traum gestattet ist, darf sie nicht für die verständige Wirklichkeit des wachen Lebens geltend machen wollen. Da fordern die andern Seelenkräfte auch ihr Recht und wollen, wenn auch auf einige Zeit zum Schweigen gebracht, doch nicht tyrannisch behandelt sein. Die Phantasie des Redners oder Componisten, des Baumeisters oder Bildhauers mag immerhin die Wirklichkeit überflügeln, aber sie darf den Vernunftgesetzen nicht Hohn sprechen, sie darf keine Zusammenstellungen versuchen, welche den Geschmack eines gebildeten Menschen verletzen. Die Phantasie, eben weil sie die Vorstellungen, welche aus der Anschauung der realen Welt entspringen, selbstthätig verarbeitet, willkürlich mischt und umbildet, also an der Wirklichkeit keine zwingende Schranke hat, kann sich so weit verirren, daß sie allen festen Grund und Boden verliert und die wirkliche Welt ganz im Nebel der Ferne verschwinden macht. Wie manche Dame hat durch unmäßiges Lesen von Romanen sich in eine phantastische Welt hineingeträumt, die mit dem Alltagsleben geradezu in Widerspruch steht! Wie mancher Dichter, namentlich aus der sogenannten romantischen Schule, ist in der Willkür seiner Phantasiebilder, in der Wunderlichkeit und Seltsamkeit seiner poetischen Fictionen unwahr und unnatürlich geworden! Wer der Phantasie die Zügel schießen läßt, mit dem

geht sie durch, der wird entweder zu Boden geschleudert, daß er schwer von seinem Falle sich erholt, oder, falls er seinen Sitz behält, so aufgeregt und krankhaft gereizt, daß ihm die Gesundheit der Seele abhanden kommt. Eben deshalb habe ich Sie schon in früheren Briefen auf ein thätiges praktisches Leben und eine stets fortzusetzende aufmerksame Naturbetrachtung verwiesen; Beides giebt die sicherste Bürgschaft eines gesunden Gleichgewichts der Kräfte. Namentlich ist für Alle, die, ursprünglich mit starker Phantasie-Anlage ausgerüstet, zu wenig vom Leben selber, von einer angemessenen Berufsthätigkeit in Anspruch genommen werden, den einsamen Denkern und Dichtern (ich erinnere an Lenau und Hölderlin), die ohne das so manche Opfer, Selbstverleugnung und auch werkthätige Aufmerksamkeit auf die Umgebung fordernde Familienleben ihre Tage so zu sagen verträumen — kein gefährlicherer Feind, als die Phantasie. Unsere Dichterheroen, die ihre ganze Kraft dem Dichterberufe widmen konnten, huldigten keineswegs bloß Einer Muse: Goethe studirte eifrig Naturwissenschaft, Schiller Philosophie und Geschichte, wodurch stets der Verstand und das kritische Urtheil in angemessener Thätigkeit erhalten wurden. Aber auch bei Menschen und ganzen Völkern, die mehr im sinnlichen Leben als in der Gedankenwelt sich bewegen, entbehrt die Phantasie oft des geistigen Zügels und wird barock oder bizarr; sie artet aus in Phantasterei. Versetzen Sie sich in die Geschichte vergangener Zeiten, in das Zeitalter der Perrücken und Zöpfe, der beschnittenen Bäume und der beschnittenen Poesie; oder lesen Sie etwas von dem chinesischen Götzendienst und den Gebräuchen halbwilder Völker, betrachten Sie die indischen oder ägyptischen Gottheiten: des Bizarren ist in Hülle und Fülle vorhanden. Wir brauchen nur um uns zu schauen, und es ist schwer, Caricaturen nicht zu sehen. Treten Sie in das Haus eines ungebildeten Emporkömmlings, wie da aller Reichthum in der aben=

teuerlichsten Ueberladung zur Schau gestellt ist. Wie manche Frau häuft ohne allen Geschmack Farben auf Farben, Bänder auf Bänder, ohne Wahl und Sinn, nur um vornehm zu erscheinen und zu glänzen! Auch unser Geschlecht zählt seine Gecken, die einen zusammengeschnürten Leib für männliche Schönheit halten und sich gar wunderlich geberden, um zierlich zu erscheinen. Was fehlt allen diesen Erscheinungen, daß sie das Gegentheil der Schönheit sind? Es fehlt ihnen das Geistige, die Harmonie der Vernunft, und darum sind sie Phantasterei. Die Phantasie ist eben ein zartes und zärtliches Kind, das nur gern bei hellen Geistern und reinen Seelen verweilt, dem unreinen Sinne aber entflieht und seine Flucht durch das Lächerliche rächt, ja durch Spott und Hohn, der das Bizarre unausbleiblich trifft.

Ein treffliches Beispiel des Barocken, des in willkürlichen Ausschweifungen der Phantasie sich Gefallenden, des Seltsamen, von der Norm Abweichenden, ist, was Goethe (Werke, Bd. 28, S. 111) vom Prinzen Pallagonia erzählt, und ich will Ihnen sogleich Einiges ausheben. Der Prinz hatte ein Schloß erbaut und mancherlei Anlagen dabei gemacht.

„Wir treten also in die große Halle, welche mit der Grenze des Besitzthums selbst anfängt, und finden ein Achteck, sehr hoch zur Breite. Vier ungeheure Riesen, mit modernen, zugeknöpften Gamaschen, tragen das Gesims, auf welchem, dem Eingang gerade gegenüber, die heilige Dreieinigkeit schwebt.“

„Der Weg nach dem Schlosse zu ist breiter als gewöhnlich, die Mauer in einen fortlaufenden hohen Sockel verwandelt, auf welchem ausgezeichnete Basamente seltsame Gruppen in die Höhe tragen, indessen in dem Raum von einer zur andern mehrere Vasen aufgestellt sind. Das Widerliche dieser von den gemeinsten Steinhauern gepfuschten Mißbildungen wird noch dadurch vermehrt, daß sie aus dem losesten Muscheltuff gearbeitet sind; doch würde ein

besseres Material den Unwerth der Form nur desto mehr in die Augen setzen. Ich sagte vorhin Gruppen, und bediente mich eines falschen, an dieser Stelle uneigentlichen Ausdrucks; denn diese Zusammenstellungen sind durch keine Art von Reflexion oder auch nur Willkür entstanden, sie sind vielmehr zusammengewürfelt. Jedesmal drei bilden den Schmuck eines solchen viereckten Postaments, indem ihre Basen so eingerichtet sind, daß sie zusammen in verschiedenen Stellungen den viereckigen Raum ausfüllen. Die vorzüglichste besteht gewöhnlich aus zwei Figuren, und ihre Base nimmt den größten vordern Theil des Piedestals ein; diese sind meistentheils Ungeheuer von thierischer und menschlicher Gestalt. Um nun den hintern Raum der Piedestalfläche auszufüllen, bedarf es noch zweier Stücke; das von mittler Größe stellt gewöhnlich einen Schäfer oder eine Schäferin, einen Cavalier oder eine Dame, einen tanzenden Affen oder Hund vor. Nun bleibt auf dem Piedestal noch eine Lücke; diese wird meistens durch einen Zwerg ausgefüllt, wie denn überall dieses Geschlecht bei geistlosen Scherzen eine große Rolle spielt."

„Daß wir aber die Elemente der Tollheit des Prinzen Pallagonia vollständig überliefern, geben wir nachstehendes Verzeichniß. Menschen: Bettler, Bettlerinnen, Spanier, Spanierinnen, Mohren, Türken, Buckelige, alle Arten Verwachsene, Zwerge, Musikanten, Pulcinelle, antikcostümirte Soldaten, Götter, Göttinnen, altfranzösisch Gekleidete, Soldaten mit Patrontaschen und Gamaschen, Mythologie mit fratzenhaften Zuthaten: Achill und Chiron mit Pulcinell. Thiere: nur Theile derselben, Pferd mit Menschenhänden, Pferdekopf auf Menschenkörper, entstellte Affen, viele Drachen und Schlangen, alle Arten von Pfoten an Figuren aller Art, Verdoppelungen, Verwechslungen der Köpfe. Vasen: alle Arten von Monstern und Schnörkeln, die unterwärts zu Vasenbäuchen und Untersätzen endigen."

„Denke man sich nun dergleichen Figuren schockweise verfertigt und ganz ohne Sinn und Verstand entsprungen, auch ohne Wahl und Absicht zusammengestellt, denke man sich diesen Sockel, diese Piedestale und Unformen in einer unabsehbaren Reihe, so wird man das unangenehme Gefühl mitempfinden, das einen Jeden überfallen muß, wenn er über diese Spießruthen des Wahnsinns durchgejagt wird.“

„Wir nähern uns dem Schlosse und werden durch die Arme eines halbrunden Vorhofes empfangen; die entgegenstehende Hauptmauer, wodurch das Thor geht, ist burgartig angelegt. Hier finden wir eine ägyptische Figur eingemauert, einen Springbrunnen ohne Wasser, ein Monument, zerstreut umherliegende Vasen, Statuen, vorsätzlich auf die Nase gelegt. Wir treten auf den Schloßhof und finden das herkömmliche, mit kleinen Gebäuden umgebene Rund in kleineren Halbzirkeln ausgebogt, damit es ja an Mannigfaltigkeit nicht fehle.“

„Der Boden ist großentheils mit Gras bewachsen. Hier stehen, wie auf einem verfallenen Kirchhofe, seltsam geschnörkelte Marmorvasen vom Vater*) her, Zwerge und sonstige Ungestalten aus der neueren Epoche zufällig durch einander, ohne daß sie bis jetzt einen Platz finden können; sogar tritt man vor eine Laube, vollgepfropft von alten Vasen und anderem geschnörkelten Gestein.“

„Das Widersinnige einer solchen geschmacklosen Denkart zeigt sich aber im höchsten Grade darin, daß die Gesimse der kleinen Häuser durchaus schief nach einer oder der andern Seite hinhängen, so daß das Gefühl der Wasserwage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menschen macht und der Grund aller Eurhythmie ist, in uns zerrissen und gequält wird. Und so sind

*) Der Vater des Prinzen hatte bereits den Bau des seltsamen Schlosses begonnen.

denn auch diese Dachreihen und Hydern und kleinen Büsten mit musizirenden Affenchören und ähnlichem Wahnsinn verbrämt. Drachen mit Göttern abwechselnd, ein Atlas, der statt der Himmelskugel ein Weinfaß trägt."

„Gedenkt man sich aber aus allem Diesem in das Schloß zu retten, welches vom Vater erbaut, ein relativ vernünftiges Ansehn hat, so findet man nicht weit von der Pforte den lorbeerbekränzten Kopf eines römischen Kaisers auf einer Zwerggestalt, die auf einem Delphin sitzt."

„Im Schlosse selbst nun, dessen Aeußeres ein leidliches Innere erwarten läßt, fängt das Fieber des Prinzen schon wieder zu rasen an. Die Stuhlfüße sind ungleich abgesägt, so daß Niemand Platz nehmen kann, und vor den sitzbaren Stühlen warnt der Kastellan, weil sie unter ihren Sammetpolstern Stacheln verbergen. Kandelaber von chinesischem Porzellan stehen in den Ecken, welche, näher betrachtet, aus einzelnen Schalen, Ober- und Untertassen u. dgl. zusammengekittet sind. Kein Winkel, wo nicht irgend eine Willkür hervorblickte. Sogar der unschätzbare Blick über die Vorgebirge in's Meer wird durch farbige Scheiben verkümmert, welche durch einen unwahren Ton die Gegend entweder verkälten oder entzünden. Ein Cabinet muß ich noch erwähnen, welches aus alten vergoldeten, zusammengeschnittenen Rahmen an einander getäfelt ist. Alle die hundertfältigen Schnitzmuster, alle die verschiedenen Abstufungen einer ältern oder jüngern, mehr oder weniger bestaubten und beschädigten Vergoldung bedecken hier, hart an einander gedrängt, die sämmtlichen Wände und geben den Begriff von einem zerstückelten Trödel."

Ich will Sie jedoch nicht zur Verzweiflung bringen. Sie sehen nun, wohin ungebildeter Geschmack und ungeregelte Phantasie führen können, und es ist ein wahres Wort, das Goethe bei einer ähnlichen Gelegenheit (Werke, Bd. 31, S. 245) spricht:

„Da fiel es denn recht auf, wie nöthig es sei, in der Erziehung die Einbildungskraft nicht zu beseitigen, sondern zu regeln, ihr durch zeitig vorgeführte edle Bilder Lust am Schönen, Bedürfniß des Vortrefflichen zu geben. Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern; die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt und gegen alle Cultur die angestammte Rohheit fratzenliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt."

Dreizehnter Brief.

Man hört wohl oft die Forderung aussprechen, es müsse jedem Lebensgebiet seine Grenze bewahrt bleiben, die Wissenschaft habe ihr Gebiet, auf welchem sie keine Befehle von der Kunst zu befolgen brauche; eben so brauche die Kunst von der Wissenschaft sich keine Vorschriften machen zu lassen u. s. w. Ferner: man solle das Schöne nicht mit dem Guten vermengen, die Aesthetik sei keine Sittenlehre und brauche nicht ängstlich die Moralgesetze zu respectiren. So wahr das auf der einen Seite ist, so falsch ist es doch auf der andern, wenn man meint, jene Gebiete des Wissens und Könnens stünden in gar keinem innern Zusammenhange und hätten gar nichts mit einander gemein. Allerdings hat die Kunst ihren selbstständigen Zweck, sie will nicht Moral predigen, sondern durch Schönheit erfreuen; aber je tiefer und vollständiger sie diesem ihr eigenthümlichen Zwecke nachkommt, desto mehr stimmt sie auch die Gemüther zur Empfänglichkeit für

die Sitte im höheren Sinne des Wortes. Denn — wie wir schon oben sahen — eine Schönheit, die bloß sinnlich ergötzt und nicht auch das geistige Vermögen des Menschen berührt, ist keine reine und vollkommene Schönheit. Die letztere aber veredelt die Sinnlichkeit, weil sie ihr Form giebt, durch ein geistiges Gesetz sie zügelt, aber nicht durch Zwang, sondern durch Liebe, durch die freie Hingabe des Menschen an den Gegenstand. Ein Mensch, dessen Gemüth leicht und schnell von der Schönheit gerührt wird, der in seiner Umgebung viel Schönes und Edles anzuschauen Gelegenheit hat, steht deshalb noch nicht moralisch höher als ein anderer, dessen Sinn der Schönheit verschlossen blieb, aber er ist weniger in Gefahr als der letztere, in Gemeinheit und Rohheit zu versinken, und er ist fähiger, aus dem sinnlichen Leben sich in's sittliche zu erheben, da seine Sinnlichkeit bereits auf ästhetische Weise Form und Gestalt empfing. Die Sittenlehre spricht streng und gebieterisch ihr „Du sollst!" und das schwache Menschenkind hat großen Kampf vonnöthen, um dies Gebot der Pflicht zu erfüllen, denn die Sinnlichkeit widerstrebt dem Pflichtgebot und muß mit Gewalt zum Gehorsam gebracht werden. Aber der Widerstand erneuert sich immer wieder und immer muß der Kampf auf's Neue beginnen, und immer auf's Neue wird der Sieg in Frage gestellt. Da tritt denn die Religion hilfreich hinzu und versöhnt auf ästhetische Weise das Fleisch mit dem Geist. Unser göttlicher Herr und Meister, Jesus Christus, faßte in seiner unendlichen Weisheit das ganze Sittengesetz in das Gebot der Liebe zusammen, indem er zugleich selbst die Liebe zu Gott in den Menschenherzen entzündete. Wo die Liebe waltet, da steht die Neigung auf Seite der Pflicht; das strenge „Du sollst!" wird zum freudigen „Ich will", und Sinne und Geist sind versöhnt. Das Sittengesetz, welches sich bloß an den geistigen Theil der Menschheit wandte, konnte diese nicht zurückführen auf

den Weg zu Gott; da ward das ewige Wort Fleisch und wandelte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit als die des eingeborenen Sohnes Gottes, und wir lernten Gott lieben, indem wir Christo angehörten. Das Christenthum in seiner reinen Form ist, wie Schiller tiefsinnig sagt, Darstellung schöner Sittlichkeit oder Menschenwerdung des Heiligen, und in diesem Sinne die höchste ästhetische Religion. Lesen Sie, liebe Freundin, die „Bekenntnisse einer schönen Seele" in Goethe's Selbstbiographie „Wahrheit und Dichtung", und was ich hier nur kurz andeuten kann, wird Ihnen klar einleuchten. In einem christlichen Gemüthe, das von der Liebe zum Heilande durchdrungen ist, gewinnt das ganze Menschenleben eine andere Gestalt als bei einem Charakter, der bloß auf dem moralischen Standpunkte steht. Es ist da kein zorniges Aufbrausen gegen den Nächsten, kein hartes, liebloses Urtheil über die Schwächen Anderer, nichts Gewaltsames und Schroffes im Thun und Lassen, sondern eine Freundlichkeit und Milde, die jedes Herz erquickt, das sich dieser schönen Seele nahet; eine Langmuth und Geduld, eine Demuth und Gefälligkeit, welche den Stolz und Hochmuth entwaffnet. Aus der Fülle des geistigen Lebens, des lebendig erregten Gefühles strömt ein Glanz auch auf die gemeine Wirklichkeit, auch das kleinste Thun wird geadelt, indem es auf ein Unendliches hinweist. Friede und Heiterkeit ruhen auf der ganzen Umgebung.

Die Aesthetik im Leben ist nichtig und verwerflich, wenn sie sich von der Moral lossagt; aber eine Moral, welche feindlich das ästhetische Element von sich stößt, scheitert nur zu leicht an ihrer eigenen Schroffheit. Mancher gute und tugendhafte Mensch bekämpft mit aller Kraft seine Sinnlichkeit, hält mit aller Strenge auf Erfüllung seiner Pflicht, aber die sanfteren Regungen des Herzens bleiben ihm fremd, er fühlt sich auf seiner Tugendhöhe

zu stolz, um zu dem Nächsten, den er tief unter sich erblickt, herabzusteigen, sein Licht ist ohne Wärme, seine Gerechtigkeit ohne Liebe. Doch siehe — der sinnliche Theil seines Wesens, der mit Gewalt niedergehalten wird, rächt sich für seine Niederlage durch die Verstimmung und Gereiztheit, welche leicht Unfrieden mit den Nebenmenschen erzeugt, und der Tugend selber fehlt jener Frieden, welcher allein aus der versöhnenden Liebe entspringt. Ist aber das Leben von einer ästhetischen Stimmung durchdrungen, so wird selbst mancher an sich bloß sinnliche Genuß zu einer höheren Freude veredelt, und eine geringe Sache, die der Tugendheld als zu geringfügig von sich stößt, wird zu einer Freudenquelle. Die große Schwierigkeit, ja die eigentliche Lebenskunst bleibt freilich, die rechte Mitte zu treffen zwischen dem bloß sinnlichen und dem einseitig geistigen Leben. Wie es sittliche Naturen giebt, welche in ihrem Streben nach der erhöhten Menschheit die sinnliche Grundlage des Menschenlebens unter den Füßen verlieren, so giebt es ästhetische Menschen, die es von Haus aus sind, welche vom schönen Schein geblendet den sittlichen Inhalt vernachlässigen und in ihrer Moral erschlaffen, oder welche, die sinnliche Seite des Schönen verfolgend, im Schlamm der Sinnlichkeit untergehen. Denken Sie sich ferner einen Denker von Profession, einen Gelehrten, der in seinem Studirzimmer, seinen Lebensfaden abwickelnd, sich zwischen Folianten vergräbt und für nichts Anderes Sinn hat als für seine Wissenschaft. Er tritt in eine Gesellschaft und ist scheu und unbeholfen, ja lächerlich in allen seinen Manieren, er versteht seine Umgebung nicht mehr, denn er hat den Sinn verloren für die Leiden und Freuden des Alltagslebens. Ja, daheim in seiner Familie ist er sogar hartherzig geworden und rauh gegen Weib und Kind, die Liebe zur Wissenschaft hat die Liebe zu den Menschen in seinem Herzen verlöscht. — Da wieder ist ein guter Mensch, ein bon homme, der Alles und Alle liebt, ohne Unter-

schied giebt und mittheilt, der sich selbst vergißt, herabgekommene Faulenzer und Verschwender kleidet, und selbst sich wenig Vergnügen gönnt — aber es ist etwas Regelloses, Unstätes in ihm, seine Wohlthätigkeit ist unschön, weil sie unvernünftig ist, — der Mann entbehrt aller Harmonie. Noch zeige ich Ihnen eine Dame, welche nur dem Schönen leben will, nichts thun als Romane lesen, Klavier spielen, singen, zeichnen, allenfalls sich putzen und Gesellschaften besuchen, welche aber ihre Denkkraft so wenig ausgebildet hat, daß sie kein sicheres Urtheil fällt über die gewöhnlichsten Dinge des Lebens, an jeder ernsten Beschäftigung, jeder gehaltvollen Lectüre Ueberdruß empfindet, und als Gattin oder Mutter den Mann und die Kinder versäumt und das Hauswesen zu Grunde gehen läßt. Daß bei solcher Disharmonie des Lebens an keine wahrhafte ästhetische Bildung zu denken ist, brauche ich Ihnen wohl kaum zu sagen.

Die menschliche Vernunft verlangt nach Harmonie, nach dem Einklang aller Seelenkräfte, und ihre unabweisbare Forderung geht dahin, daß das Wahre immer zugleich gut und schön, das Gute zugleich schön und wahr, und das Schöne wahr und gut sei. Wie ist aber ein so erhabenes Ziel zu erreichen? Weder durch die Moral, noch durch die Kunst und Wissenschaft allein, sondern durch die Religion, welche alle unsere Kräfte in ein schönes Band zusammenknüpft, weil sie alle unsere Thätigkeit an ein Höchstes bindet, an Gott, den Urquell des Wahren und Guten und Schönen.

„Wie kann man an's Große und Kleine zugleich denken? — Wenn man an's Größte zuerst denkt. Wenn man in die Sonne hineinsieht, werden der Staub und die Mücke am sichtbarsten. Und Gott ist ja unser Aller Sonne!"

Vierzehnter Brief.

Ich stimme Ihnen ganz bei, daß die Forderung, jeder Mensch solle es zu einer ästhetischen Darstellung seines Lebens bringen, nicht so gemeint sein könne, als müßte Jeder die gleiche schöne Harmonie erreichen. Das ist schon wegen der oft so sehr abweichenden Eigenthümlichkeit des Einzelnen, wegen des verschiedenen Maßes von Anlagen und Kräften, die Gott den verschiedenen Menschen verliehen hat, nicht möglich. Der Eine wird alle seine Thätigkeit in der Erforschung der Wahrheit, der Andere in Gestaltung der Außenwelt, sei es als Staatsmann, Lehrer, Künstler u. s. w., wie in einem Brennpunkte zusammenfassen; und ebenso wird unter den Frauen und Jungfrauen, obschon deren Leben viel gleichartiger ist, doch eine höchst mannigfaltige Darstellung eines und desselben Lebens Statt finden. Doch ein Jeder soll in seiner Weise eine ästhetische Harmonie seines Lebens zu erreichen streben. Und darin stimmen Sie mir gewiß bei.

Nicht alle Menschen sind aber vom Schöpfer mit dem Genius der Kunst gesegnet, und bei der größten Energie des Willens und dem ausdauerndsten Fleiße wird Niemand ein Maler oder Dichter oder Musiker, wenn er es nicht von Oben empfangen hat. Es ist etwas Geheimnißvolles im Werden und Wirken des künstlerischen Geistes, das wir ebenso wenig zu fassen vermögen als das Leben und Weben der Naturkraft, die aus dem Geiste Gottes entspringt. Das Geistige kann nicht mit irdischem Sinne betastet und begriffen werden, und es gilt hier, was der Heiland einst zu Nikodemus sagte: Das Leben des Geistes ist gleich dem Winde, du hörest sein Sausen wohl, weißt aber nicht, woher er kommt und wohin er geht. Den Maler treibt es, seine innere

Anschauung zu verkörpern im farbigen Bilde, ohne daß er selber erst lange überlegt, daß er malen wolle; es treibt ihn die innere Gotteskraft, und das Werk des Genius steht da vor dem entzückten Auge des Beschauers. Der Dichter läßt seine Gedanken und Gefühle ausströmen im lebendigen Wort, weil er nicht anders kann, weil er sein Inneres zur Offenbarung bringen muß; er singt wie „der Vogel in den Zweigen."

„Nicht gebieten werd' ich dem Sänger", spricht
Der Herrscher mit lächelndem Munde;
„Er steht in des größeren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde.
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen:
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt,
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen."

Der Dichter, wie jeder Künstler, hat seine Weihe vom Himmel, seine Würde und seinen Beruf von Gottes Gnaden, nicht durch menschliche Macht und Willkür. Da glaubt nun Mancher, die Schönheit des Kunstgebildes beruhe in der äußeren Zusammensetzung von Tönen, Farben oder Worten, in der zweckmäßigen Gruppirung der Bilder, kurz in der gesetzmäßigen Gestaltung des Stoffes. Aber wie in der Natur nicht das Stoffliche das Schöne ist und auch nicht die Zusammensetzung desselben, nicht die Form für sich, sondern die Urkraft, welche die Theile zu einem regen und geordneten und einheitsvollen Leben verknüpft, welche z. B. im Baume den Keim belebt, daß er Saft aus der Erde, Luft und Licht aus der Atmosphäre in sich zieht,

so daß endlich ein selbst den gröbsten Sinnen sichtbares vollkommenes Dasein oder Wesen, ein grünender Baum mit Zweigen und Blättern, Blüthen und Früchten dasteht, so ist es der gleiche Fall mit der Kunst, die unmittelbares schöpferisches Leben ist. Mancher, dem das Ding gefällt, dem es so leicht und natürlich vorkommt, als könne das jeder Andere auch nachmachen, malt auch ein Gemälde, componirt auch ein Stück, verfertigt auch ein Gedicht, — und war eine glückliche Stimmung da, verbunden mit äußerlicher Formgewandtheit (technischer Fertigkeit), so geräth das Erzeugniß auch wohl über Erwarten und ist selbst nicht ohne künstlerischen Werth. Aber es bleibt doch nur eine vereinzelte Erscheinung, es spricht nicht ein eigenthümlicher Geist aus dem Werke, die Wirkung desselben ist nicht tief und nachhaltig.

Darum ist es jedoch keineswegs Zeitverlust, sich selbst mit Ausübung der Kunst zu beschäftigen. Warum sollte man nicht bloß ein schönes Bild nachmalen, sondern selbst einmal eine Zeichnung aus eigener Idee entwerfen, selbst einmal ein Lied componiren, wenn Kenntniß der Harmonielehre und reger musikalischer Sinn vorhanden ist, warum sollte man, von einer Empfindung angeregt oder durch ein Ereigniß veranlaßt, nicht selbst sein Inneres in einem Gedichte zur schönen Darstellung bringen? Bleibt es doch jedenfalls ein Höheres, selbst zu produciren, als bloß empfangend zu sein. Wie so Manchem ist ein schönes Talent verliehen, womit er sich und Andere erfreuen kann, und es wäre thöricht, das Pfund vergraben zu wollen in der Meinung, es sei zu gering, um Zinsen bringen zu können. Aber es möge sich der Talentvolle seiner Gabe nicht überheben, er möge sich nicht als Genie betrachten und über die ihm von der Natur gesetzten Schranken hinausschweifen wollen. Das Talent wird mit Vortheil die schon vom Genie geschaffene Form benutzen, die bereits eröffnete Bahn weiter betreten, ja hier und da noch größere technische

Vollendung erreichen; doch wesentlich Neues wird es nicht hervorbringen, und sein Einfluß auf die Nachwelt wird gering sein.

Wir dürfen indessen auch die Schranken nicht übersehen, welche dem Künstlergeist gesteckt sind. Die Kunst des Menschen wird nie wie eine zweite Natur in ihrer ganzen Vollkommenheit in's Leben treten, sondern in ihrer ganzen Kraft immer nur als innerliche Anschauung vor der Gestalt nach Außen sichtbar und fühlbar sein. Denn weit früher, als das Kunstwerk geschaffen werden kann, ist die Idee desselben in der Phantasie. Wie ein Blitzstrahl fährt sie vom Himmel herab und zündet Gedanken auf Gedanken; sie ist, wie das Glück, die Gunst des Augenblicks.

Zückt vom Himmel nicht der Funken,
Der den Herd in Flammen setzt:
Ist der Geist nicht feuertrunken,
Und das Herz bleibt unergötzt.

Aus den Wolken muß es fallen,
Aus der Götter Schooß das Glück,
Und der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick.

Von dem allerersten Werden
Der unendlichen Natur,
Alles Göttliche auf Erden
Ist ein Lichtgedanke nur.

Langsam in dem Lauf der Horen
Füget sich der Stein zum Stein;
Schnell, wie es der Geist geboren,
Will das Werk empfunden sein.

Nach dem Geständnisse großer Künstler und Dichter ist das eine Zeit voll Weh und Wohl; unruhig gehen sie einher wie Träumende, beinahe ohne Bewußtsein und ohne Beachtung dessen, was

sie umgiebt, nur mit der werdenden Schöpfung ihres Innern beschäftigt, bis endlich die Idee vollkommen ausgebildet dasteht vor ihrem inneren Auge, das dann das höchste Entzücken, die höchste Seligkeit empfindet. Die alten Griechen, die Allem, auch dem Geistigsten, gern eine sinnliche Hülle liehen, haben daher das glücklichste Bild für das Entstehen solcher Ideale gefunden, wenn sie einen guten Dämon oder (wie die Römer sagten) einen Genius annahmen, der dem Menschen göttliche Schöpferkraft und erhabene Begeisterung mittheile. Daher denn auch den Künstlern selbst der Name Genius (woraus das moderne Genie entstanden) gegeben wurde. Erst nachdem das Ideal im Geiste vollendet dasteht, schreitet der Künstler zur Ausführung und zur Darstellung. So besitzt z. B. der Tonkünstler seine Harmonieen lange schon, ehe er sie, und zwar immer noch ohne Instrument oder Gesang, in Noten zu Papiere bringt. Man wird sich hieraus zu erklären wissen, was den Ungeweihten der Kunst unmöglich und wunderbar scheint, daß nämlich Musiker sogar im Kerker ohne alle Tonwerkzeuge componirten und ihre Compositionen mit den Fingern auf einem Tische oder auf irgend eine andere Weise bis in's Einzelne ausführten, und dabei unendliches Vergnügen hatten, weil sie wirklich den ganzen Strom wohllautender Klänge und Harmonieen vernahmen, die ihre Noten nur in stummen Zeichen darstellten; man wird sich erklären, wie Beethoven, in seinen letzten Jahren völlig taub, in höchster Extase auf einem verstimmten Klaviere mit abgerissenen Saiten spielte, und einen zuhörenden Freund mit seinem entzückten Auge wohl zu fragen schien: „Hörst du, wie schön!" und wie jeder Tonsetzer beim bloßen Lesen der Partitur dasselbe Vergnügen genießt, als ob wirklich gespielt oder gesungen würde. Denen die Kunst fremd ist, die halten wohl einen solchen Begeisterten für wahnsinnig, doch in seiner Seele ist mehr Ruhe und Einklang aller Geistes-

kräfte, als in dem Kopfe des besonnensten Geschäftsmannes. Allein das wird klar dadurch, wie doch ganz und gar Nichts im Gebiete des Schönen die Materie sei und Alles nur auf dem lebendigen Geiste beruhe.

Auf dieselbe Weise verfährt nun auch der bildende Künstler, der Maler und Bildhauer. Sein im Geiste geborenes Bild entwirft er anfangs nur mit wenigen scharfen Umrissen, doch ihm ist das Ganze schon sichtbar; die völlige Ausführung erfordert nur mechanischen Fleiß, und ein Schüler ohne alles Genie könnte sie vollenden und könnte sie sogar besser machen als mancher Meister, dem es, wie es oft der Fall ist, am Fleiß gebrach, sich das Handwerksmäßige der Kunst anzueignen. Allein das Kunstwerk erfinden kann kein bloßer Nachahmer und kein Stümper, so wie es auch kein Schüler von einem Meister lernen wird; denn alle Künstler haben nur einen Meister und der ist Gott.

Leicht wird es Ihnen nun sein, sich auch das Entstehen eines Dichterwerks begreiflich zu machen. Auch der Dichter trägt es lange mit sich herum und schwelgt lange im seligen Genusse seiner Schöpfung, bevor er an das Werk der Ausführung geht, und die ist es, nur die allein, welche ihm Mühe und Arbeit macht, und zwar nicht minder als jedem andern Künstler, weil auch das ihm zu Gebote stehende Wort, dieses stoffloseste aller Mittel, der Idee gegenüber noch immer unzugänglich erscheint. Die lehrreichste Schilderung solcher Dichterarbeit gewährt uns der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, worin sich diese unsterblichen Geister mit beispielloser Offenherzigkeit das Entstehen und die Förderung ihrer Dichtungen mittheilen. Wir erfahren da, mit welcher Gewissenhaftigkeit, mit welchem ausdauernden Fleiße, mit welchem scharfen und richtigen Blick in ihre Seelenkräfte und mit welcher himmlischen Liebe sie dem Wahren, Guten und Schönen und damit der Menschheit ihr

großes Leben weihten. Ich habe wohl hie und da Stimmen gehört von Menschen, die das Buch lasen, doch nicht mit dem geistigen Auge, mit dem es gelesen werden muß, und die gleichsam triumphirend Schwächen an diesen großen Meistern entdeckt zu haben meinten: „mit ihrem Genius habe es doch nicht so viel zu bedeuten, da sie so mühsam und mit solcher Anstrengung hätten arbeiten müssen.“ Allein die Arbeit, von der sie gelesen haben, war nicht das Dichten selbst; jenes Entstehen der ersten Idee, von der freilich Wenige nur eine Ahnung haben, das war das Werk des Genius; alles Uebrige ist nur das Ringen des Geistes mit dem unvollkommenen Stoffe der Darstellungsmittel. Danken wir es jenen hochbegabten Männern, daß sie nicht müde wurden, mit rastlosem Bienenfleiße ihren Werken die möglichste äußere Vollendung zu geben, um so auch ihrer Mit- und Nachwelt Antheil zu lassen an dem Genusse ihrer beseligenden Schöpfungen. — Manche Künstler und Dichter haben bloß für sich geschwelgt in solchem Genusse, da sie aber ungenügend, unklar und verworren darzustellen pflegten, ging mit ihnen ihre Kunst verloren, ohne fremde Herzen und Sinne belehrt, veredelt und entzückt zu haben.

Funfzehnter Brief.

Ja wohl, die Ausarbeitung und Verwirklichung der göttlichen Idee des Künstlers erfordert Ernst und Arbeit, aber die Idee selbst kommt wie das Glück im Schlafe und ist ein völlig freies Spiel der Phantasie, absichtslos und ohne alles Interesse. Darum fragen so oft Menschen, die von dem unmittelbaren und unbefangenen Wesen eines Künstlers nichts verstehen: Was will er denn eigentlich mit seinem Werke sagen: Was hat es für einen Zweck, welche Tendenz? Wozu nützt es? und dergleichen Fragen mehr. Fragt

ihr denn auch die Kinder, wann sie spielen: Kinder, warum spielt ihr eigentlich? Gewiß würden sie nichts Anderes antworten können, als: Wir spielen, weil wir's nicht lassen können! Das Kind spielt, weil es Kind ist, weil es sein junges frisches Leben in allen seinen Adern und Gliedern empfindet, weil es die Wonne des Lebens in ihm auch ausströmen lassen will, weil ihm die Wirklichkeit wie ein verklärter Zaubergarten dünkt, weil es zwischen der gemeinen Wirklichkeit (Realität) und der ästhetischen Wirklichkeit (Idealität) noch keine Grenzlinien zieht, weil Anschauen und Denken, Empfinden und Wollen bei ihm noch Eins sind. Das Kind behandelt darum die Dinge der Außenwelt, als da sind Steine und Klötze, Wasser und Erde, Feuer und Luft, ja sich selber und seines Gleichen, als dramatische Personen, von denen jede ihre Rolle empfängt, jede etwas „vorstellen" muß; es belebt mit dem Reichthum seiner Ideenwelt den todten Stoff, und in dieser freien schöpferischen Thätigkeit, mit welcher es die Außenwelt in seine Seele hineinbildet und sein Inneres in die Außenwelt hinausbildet und ausprägt, genießt es sein eigenes Dasein doppelt; darum ist es ihm auch mit dem Spiel Ernst, ein heiliger Ernst, und es kann nicht begreifen, warum die Erwachsenen nicht auch spielen. Das Kind hat darin unendlich viel vor dem Erwachsenen voraus, daß es aus unmittelbarem Lebensdrang von der Materie der Dinge abstrahirt, um an dem schönen Schein sich zu erfreuen, daß es aus reiner Lebenslust Das thut, was der Erwachsene, der mit seinem Verstande die Empfindung schwächt und die Phantasie lähmt, erst durch Mühe und Noth sich wieder erwerben muß, die Kunst, mit der ganzen Welt zu spielen. Ja, von den Kindern müssen wir wieder lernen, was Poesie des Lebens ist, welche Freuden und Hochgenüsse in den kleinsten Dingen der Erde verborgen liegen, wenn wir sie mit der Innigkeit des Gemüthes erfassen. Wir müssen wieder spielen lernen, wenn uns das Natur- und

Menschenleben nicht ganz schal und altersgrau werden soll. Unsere Mädchen sollten nicht so schnell ihre Puppe weglegen und ihre hölzernen Theetassen mit golduмrandeten Porzellanschaalen vertauschen; und die Väter und Mütter sollten es nicht für kindisches Possenspiel halten, zu Zeiten mit ihren Kleinen sich zu vermummen und ein Theater aus dem Stegreif zu machen. Da spielen zwei junge Hunde mit einander, und hier sogar ein Kätzchen mit einem Hündlein — die vornehmen Herren und Damen mögen darauf nicht achten, es ist gar zu gewöhnlich; aber selbst ein solches Genrebild aus dem Thierleben ist beachtenswerth und oft reich an charakteristischen Zügen. Und um den Satz nur sogleich allgemein auszusprechen: Wer sich nicht auf's Spiel versteht, versteht auch nicht das Geheimniß ästhetischen Lebens. Daher verlange ich auch von jedem wahrhaft gebildeten Menschen, daß er wenigstens Etwas spiele, sei es Waldhorn oder Flöte, Harfe oder Zither, Violine oder Klavier, daß er singe oder zeichne oder sich eine Sammlung schöner Kupferstiche anlege, wenn er das Geld dazu hat. Das wollte ich eigentlich mit dem Kinderspiel sagen, daß seine Poesie forttönen solle in das spätere Alter, und der alternde Mensch wenigstens ein Plätzchen rette, auf welchem er noch fröhlich als Kind sich fühlen und von Herzen als Kind spielen darf. Und wenn ich auch als Beispiel nur des Spielens von Instrumenten Erwähnung gethan habe, so weiß doch meine werthe Freundin, daß die ganze Kunst gemeint ist, nämlich der Drang und die Lust, mit der Gotteskraft der Phantasie das Erdenleben zu verschönern.

Ist das Spiel rechter Art, so wird es mit Ernst getrieben, auch mit der heitersten Laune soll es Ernst sein; der ganze volle Mensch soll am Spiele Theil nehmen. Aber da verfehlen es wieder so viele Dilettanten, ja sogar Künstler von Fach, daß sie entweder bloß das Spiel wollen ohne seinen Ernst, oder bloß den Ernst verfolgen, ohne das Spiel festzuhalten. Das Spiel ist die

Lebensfülle und Lebenslust, die schöpferische Kraft, die zur Darstellung drängt; der Ernst ist das Gesetz, welches den Drang zügelt, die besonnene Vernunft, welche das Spiel anordnet und leitet. Ist nun das Spiel ohne den Ernst, so läuft es Gefahr phantastisch zu werden, in Phantomen und Nebelbildern sich zu verlieren, im Genusse zu schwelgen, der doch bald vergeht, weil die feste Form ihm mangelt. Es entstehen da Kunstwerke ohne die Wahrheit und Vollendung der Kunst, ungeregelte Skizzen, lückenhafte Umrisse. Wer aber mit seinem Spiele den Ernst verbindet, weiß auch seine Phantasie in rechter Form zu offenbaren, das, was er rein und voll in der Idee geschaut hat, auch klar und schön darzustellen. Und weil sich zu der eigenthümlichen Lebenskraft die Form, mit andern Worten, weil sich zum Spiel der Ernst gesellt, wird auch die Darstellungsweise eine eigenthümliche und der Stil originell. Hingegen wird Der, welcher in seinem Ernst das Gesetz über Alles stellt, welcher die Form erstrebt, ohne den lebendigen Trieb und Inhalt des Lebens zu haben, welcher den Ernst hat ohne das Spiel, auch des eigenthümlichen Stiles verlustig gehen, daher in seinen Kunsterzeugnissen sich nicht eigene selbstständige Bahn zu brechen im Stande sein. Goethe hat in seinen Propyläen, wo er über Malerei so viel Treffliches sagt, diese Art der Auffassung und Darstellung in einem Schema versinnlicht, das sich auf alle Künste anwenden ließe:

Ernst.	Ernst und Spiel.	Spiel.
Manier,	Stil,	Manier,
Nachahmer,	Kunstwahrheit,	Phantomisten,
Charakteristiker,	Schönheit,	Unduliften,
Kleinkünstler,	Vollendung,	Skizzisten.

Dem Ernst gelingt wohl Charakterzeichnung, aber diese entwickelt sich nicht zur Fülle der Schönheit; in dem bloßen Spiel

bleibt es aber beim Unduliren, d. h. Hin- und Herwogen, da sind die fahrigen Talente, die hin- und herspringen, ohne sich, wie es beim Ernst der Fall, in ein Besonderes zu vertiefen, noch weniger, wie es beim wahren Genie der Fall ist, das Besondere zum Allgemeinen zu erheben wissen, d. h. ihrer Darstellung allgemeine Geltung zu verschaffen verstehen. Es geselle sich also zu dem Spiel des Lebens der Ernst des Gedankens!

„Wenn das Todte bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen
Thatenvoll der Genius entbrennt:
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born,
Nur des Meißels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn."

Der Dilettant oder Kunstliebhaber muß bei der Manier bleiben, aber mit vollem Ernst arbeiten, denn die Kunst verträgt kein leichtfertiges Spiel. Dann giebt der Fleiß, den wir auf die Uebung verwenden, und die Kenntniß, welche wir uns dabei erwerben, dem Geiste Sinn für Ordnung, Ebenmaß und Schicklichkeit, Tugenden, die Jedermann auch im wirklichen Leben so wohl zu Statten kommen. Zugleich darf aber der Dilettant nie das frohe, heitere Leben des Spieles aus dem Auge verlieren, wenn er mit seiner Kunst sich und Andere erfreuen will. Ich habe einen Herrn gekannt, der alle Tage ein paar Stunden der Muse des Klavierspiels opferte, aber das Instrument so jämmerlich zerarbeitete, daß dem Zuhörer angst und bang wurde. Der Mann hatte den Ernst, er war unermüdlich in seiner Arbeit, aber seine Arbeit war kein Spiel, es fehlte an der Seele.

Doch ich höre Sie klagend ausrufen: Ach, was ist es denn nun mit allen unsern Bemühungen um das Schöne, wenn uns Armen, die wir mit keinem Genie, kaum mit einigem Talent begabt sind, alle Möglichkeit benommen ist, zu irgend einer Vollendung zu gelangen? Freilich ist dies für manchen edeln Menschen, der voll treuen Eifers nach dem Idealen strebt, sehr niederschlagend. Aber bleibt denn nicht Jedem, der wahrhaft nach Bildung strebt, noch ein großer Antheil an der Welt des Schönen, das er ja anzuschauen und zu empfinden vermag, auch wenn er es nicht selber erzeugt? Freuen wir uns doch alle Tage der Schönheit der Natur und stärken uns in ihrem Genuß, ohne auch nur den geringsten Grashalm selber in's Leben rufen zu können. Wer kein Talent für das Zeichnen hat, der lasse das Zeichnen sein, und wer eine schlechte Stimme hat, der singe nicht; aber er verschließe deshalb nicht Auge und Ohr vor schönen Gemälden und seelenvollen Liedern, er bereichere seine Anschauungen und auch sein Urtheil durch Vergleichen und stärke seinen Sinn durch Uebung — im Genießen. Ueberdies ist ja das Gebiet der Kunst so reich und groß und bietet der Auswahl genug. Wozu wären denn alle die herrlichen Gebilde unsterblicher Künstler, wenn sie unter den Menschen keinen Anklang fänden, keine Freude verbreiteten, kein thätiges Leben erweckten? Kein Mensch ist dazu geboren, um sich bloß dem unvernünftigen Thiere gleich zu nähren, Lasten und Sorgen zu tragen und in irdischem Treiben sein Leben zu beschließen, ohne je den Blick nach Oben gerichtet, für das Gute, Wahre und Schöne sich begeistert zu haben. Selbst dem ärmsten Tagelöhner soll das Schöne nicht fremd bleiben, seine Seele soll sich zuweilen erquicken und laben an einem Trank vom Lebenswein der Musen; die Kirche bietet ihm ja den Gesang und die Musik, Gemälde und vielleicht schöne Formen der Baukunst; aber es sollten ihm auch Kunstausstellungen nicht ver=

schlossen bleiben, und ein Gesangverein sollte auf jedem Dorfe sein. Verschließt aber ein durch Geburt und Erziehung gesegneter Mensch sein Herz der schönen Kunst, so bleibt er bei aller übrigen Bildung doch roh, und es fehlt seiner Seele der wahre menschliche Friede und die höhere Harmonie. Was wäre die Erde ohne die Kunst des Menschen? In Wahrheit ein Jammerthal. Aber auf den himmlischen Gefilden des Schönen verliert selbst der Schmerz seinen Stachel und die Trauer wird vergeistigt.

„In den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.“

Wie Mancher, der vom Unglück verfolgt, von Seelenschmerzen zerrissen wurde, hat in der Kunst wieder Trost und neue Kraft gefunden, dem feindlichen Andrang des Lebens zu widerstehen und den Gleichmuth des Gemüths sich zu bewahren. „Auf den Bergen ist Freiheit!“ — das gilt auch von den Höhen der Kunst, welche ein rettendes Asyl bieten auch für Den, welcher nicht Künstler ist.

Sechzehnter Brief.

Wir können, liebe Freundin, noch nicht zu den einzelnen Künsten übergehen; doch wird es nur noch zwei Briefe geben, die über das Allgemeine handeln. Wir haben noch von der verschiedenen Art zu sprechen, oder vielmehr von der verschiedenen Gemüthsstimmung, wie der Künstler seinen Stoff auffaßt. Wenngleich die Idee, welche ihn begeistert, geistiger Natur ist, so ist er doch seiner menschlichen Existenz nach halb an die Sinnenwelt gefesselt, mit der er daher mehr, als jeder andere, namentlich als

der in's wirkliche Leben versunkene Mensch, im beständigen Kampfe lebt. Nur zu oft unterliegt er nun, wenn die Verhältnisse und die Gewalten dieses Lebens das Wahre, Gute und Schöne zerstören, und es geht dem Menschen, wie Schiller vom Herkules singt:

„Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist."

Darüber entsteht dann im Künstler ein gerechter Unmuth, welcher in mächtigen Zorn ausarten würde, wenn ja in der Brust eines Künstlers (in der wenigstens in den Augenblicken, wo er schaffend wirkt, die höchste Mäßigung und gänzliches Gleichgewicht aller Neigungen obwaltet) Leidenschaft aufkommen dürfte. Doch eben diese Mäßigung giebt ihm den erhabenen hohen Frieden, mit welchem er auf die Vergänglichkeit aller Dinge, auf die lauernde Macht der Natur, die immer bereit ist, Leben und Genuß zu zerstören, auf diesen Zwiespalt, in welchem die Menschheit mit ihrer eigenen Bestimmung steht, ruhig und gelassen herabsieht. Diese Stimmung der Seele nennen wir nun Ernst, der jedoch verschieden ist von dem im letzten Briefe besprochenen Ernste; auf Beharrlichkeit und Genauigkeit und Thätigkeit bezieht sich jener, auf die eigenthümliche Betrachtungsweise der Dinge dieser. In diesem Ernste sind z. B. Heldenstatuen im Kampf mit Ungeheuern, Tempel und Kirchen, die in ihrer heiligen Einfalt oder düstern Wölbung und den erhabenen Säulenreihen mit dem lärmenden Leben contrastiren; auch dergleichen Gemälde und Poesien, besonders Epopöen und Tragödien, so wie feierliche und erhabene Musik. Allein eben die Harmonie in der Seele des Künstlers wird ihn auch an den Boden erinnern, worauf er steht, so daß er sich wieder gelassen zur sinnlichen Welt wendet. Eben der hohe Ernst,

der aus dem Uebergewichte der geistigen Kräfte entsteht, wird ihm das Nichtige alles Sinnlichen zeigen, und er wird den Kampf des Gemeinen mit dem Hohen und Edlen für einen ungleichen Kampf ansehen, nicht werth der Thräne oder des Zorns der Bessern; er wird lächeln, wie ein Riese, gegen den sich ein Zwerg zum Streite rüstet. Und so entsteht aus dem Ernste der Scherz. Es ist also der Scherz bei Kunstwerken diejenige Behandlungs- und Auffassungsweise, in welcher die Gewalt des Realen über das Ideale mit Lachen und mit sinnlichem Wohlgefühl harm- und kummerlos so dargestellt wird, daß man darüber ein ästhetisches Vergnügen hat, weil man sich freut, daß die neckenden Quälgeister des Lebens im Grunde so armselig und unvermögend seien, das Ideale zu vernichten. Es fällt dabei das Verkehrte in die Augen, weil nämlich gerade das Schwache in dieser Welt der sinnlichen Erscheinungen die Oberhand behält, was uns ein Lächeln abgewinnt. Diese Darstellungsweise des Lächerlichen nun nennt man das Komische, von der griechischen Gottheit des Scherzes und der Laune, Komus, so benannt.

Um sich diese Lehre recht anschaulich zu machen, denken Sie sich einen weisen Mann, der voll erhabener Gedanken von seinen Bergen herabsteigt in das Thal und da etwa von Hunden angekläfft und beunruhigt wird, so daß er unmuthig über die Störung zurückkehrt auf seine Höhen, wo er mit Unwillen herabsehen kann auf das gemeine Thiergezüchte, sich aber bald wieder in den hohen Regionen die Seele erheitert. Das ist der Ernst. Ein anderer nicht unweiser, man könnte sagen, kluger Mann ist auch von den Bergen heruntergestiegen und wird eben so angebellt, läßt sich aber nicht irre machen und geht seiner Wege, bis er sich nach Bequemlichkeit ein Plätzchen an einem Bache im weichen Rasen auserseh en, wo er sich mitten unter den verfolgenden Hunden niederläßt. Diese kleinen Unholde werden bald müde zu belfern,

und nähern sich endlich einer um den andern, wedeln mit den Schweifen und lassen mit sich spielen, so daß der Mann voll guter Laune sein Spiel mit ihnen treibt, und, ohne neue Erbitterung zu erregen, diesem und jenem einen derben Klapps versetzt, das Fell aufrüttelt oder die Ohren zupft. Die Hunde lassen sich Alles gefallen, denn es däucht ihnen, daß er ihres Gleichen sei. Er kann nun wieder aufstehen, auf seine Berge steigen, oder wohin er will, sie laufen ihm wohl nach, doch ist ihr Geschrei nur mehr ein schäkerndes und sie zeigen nicht mehr die Zähne. Dies ist der Scherz.

Sie sehen, daß beides Leute sind, denen es Ernst mit dem Idealen ist, nur daß der Letztere es nicht verschmäht, den Ernst auf eine Weile in den Hintergrund seiner Seele zu verbergen und zum Scheine Gemeinschaft zu machen mit der Wirklichkeit. Glauben Sie nicht, daß Künstler, welche es nicht für einen Raub an ihrem Adel halten, sich also zum gemeinen Leben herabzulassen, große Wohlthäter für die Menschheit seien? Wie viele Sorgen und Grillen verscheuchen sie mit ihrem heitern Spiele aus den verworrenen Kreisen der Menschen! Wie manche beklommene Brust, wie manches thränenschwere Auge, wie manches kummerbelastete Herz fühlt sich wenigstens auf Augenblicke dadurch erleichtert! Man sollte daher besonders komische Dichter nicht so gering schätzen, nicht so vornehm auf sie herabblicken, weil sie es nicht verschmähen, das Gemeine mit ihrem Schöpferhauche zu beleben und zu verschönern. Ja, es zeigt einen Mangel und eine Lücke in dem Genie eines großen Meisters, wenn er nicht versteht, neben seinen ernsten Gebilden auch scherzhafte aufzustellen. Der ist nur einseitig, der die Welt nur immer von oben ansieht und nicht auch herniedersteigt in's Leben; und ein Egoist ist Der, der im hohen Genusse seiner Ideale nur sich selber lebt, und nicht zugleich mittheilen will auf eine gemeinverständliche Weise, was ihn entzückt und glücklich macht.

Aber freilich muß das Komische immer mit dem Wahren und Guten verbunden sein, es darf nicht irre führen, nicht phantastisches Blendwerk sein, nicht das Heilige verspotten; es muß mit Grazie, mit Menschenwürde, mit Anstand verbunden sein; die Hand, die den schmutzigen Erdkloß aufhebt, um ihn zu reinigen und zu läutern am Sonnenlichte des Schönen, muß selber rein sein. Welcher Mittel sich sodann das Genie bedient, um das Komische darzustellen und die einzelnen Gattungen desselben — also den Witz, das Burleske, Groteske und Humoristische — davon werden wir bei der Dichtkunst das Nöthige nachholen. In den bildenden Künsten, die ihrer Natur nach beinahe ganz rein ideal sein müssen, findet sich seltener das Komische; doch werden wir an ihrer Stelle seine Spur jedesmal verfolgen.

Siebzehnter Brief.

Wie die Auffassung des Schönen im Gemüthe des Künstlers verschieden ist, so ist aber auch nicht minder die Schönheit je nach den Gegenständen und Verhältnissen, in und unter denen sie erscheint, sehr mannigfaltiger Art. Wenn Sie, liebe Freundin, vor das Straßburger Münster treten und an dem hohen Thurme hinaufschauen, so schwindelt es Sie, fast als ob Sie oben stünden und herabschaueten. Diese Ausdehnung in die Höhe überschreitet so sehr dasjenige Maß, an das sich der Mensch bei seinen übrigen Gebäuden, die alle mehr oder weniger der menschlichen Größe entsprechen, gewöhnt hat, daß eben der ungewöhnliche Anblick seinen Sinn verwirrt und seinem Verstande den Maßstab für die Würdigung solcher Größe entzieht. Zugleich erinnert diese räumliche

Größe an die mächtige Kraft, welche diesen Gegenstand so zu erheben vermochte. Es tritt da ein Bild vor Ihre Seele, welches zu fassen den Sinnen Anstrengung kostet; Sie werden von Seiten der Sinnlichkeit gleichsam bedrückt, und doch fühlt der Geist einen freudigen Schauer, er fühlt sich selber erhaben der räumlichen Größe gegenüber, ja viel größer und erhabener als die leibliche Kraft, die sich vor ihm aufthut. So ist in der Natur der schäumend und donnernd herabbrausende Wasserfall, der Sternenhimmel, ja der Orkan ein erhabenes Schauspiel. Der Mensch fühlt seine Ohnmacht bei dem Gewahrwerden solcher Kräfte und Dimensionen, aber dies Gefühl leiblicher Schwäche schlägt alsbald über in das Entgegengesetzte geistiger Stärke in dem Gemüthe des Menschen selber, und so wird die Harmonie im anschauenden Subjecte hergestellt, während sie im angeschauten Objecte aufgehoben scheint, aber auch nur scheint; denn ist nicht auch im herabstürzenden Wasserfall ein unwandelbares Gesetz, das im steten Wechsel des fließenden Wassers sich doch unveränderlich gleich bleibt? Manches Erhabene ist im engern Sinne allerdings nicht schön, wie ich schon in einem frühern Briefe das Beispiel von einer Gewitternacht angeführt habe; das Sinnliche, die äußere Erscheinung wird da nur ein Mittel, die Idee eines erhabenen Gedankens in uns anzuregen: Idee und Erscheinung sind gleichsam getrennt, denn jene wächst über diese her, da ja das höchste Endliche, und wäre es ein Thurm oder eine Pyramide, so hoch wie der Chimborasso, nicht die Unendlichkeit des Geistes darzustellen vermag. Aber dennoch bleibt das Wesen ästhetischer Wirkung auch bei dem Anschauen des erhabensten Gegenstandes: Zusammenspiel der Sinnlichkeit und des Geistes — Empfindung der Idee.

Wenn sich aber das Schöne mehr dem Sinnlichen nähert, ist es anmuthig oder reizend. Die Anmuth ist eigentlich die Art und Weise, wie das Schöne erscheint und sich zeigt, während

die Schönheit das in der Vollendung seiner Form beruhende, beharrliche Wesen selber ist. Die Griechen stellten die Schönheit unter dem Bilde der Aphrodite vor, als ein Ideal vollkommenster Formenentwickelung des weiblichen Körpers, man könnte sagen seiner architektonischen Schönheit. Aber das Schöne wird begleitet von der Grazie, es muthet uns an, wenn wir in seine Nähe kommen; es wird uns wohl, weil es nicht stolz und spröde als überirdisches Material sich fern von uns hält, sondern sich selber zu uns herabläßt und in allen seinen Bewegungen uns vergnügt. Die Göttin der Schönheit ward begleitet von den Grazien oder Charitinnen, welche um ihre Gebieterin durch ihre leichten, gefälligen Bewegungen und fröhlichen Tänze Heiterkeit und Lust verbreiteten und Alles mit reiner, harmloser Liebe entzückten. Durch die Grazie wird die Schönheit auch dem moralischen Sinne gefällig. „Es waren aber", sagt ein neuerer Schriftsteller, „die Grazien bei den Alten nicht herrschende, sondern nur Andern dienende Gottheiten. Denn Grazie ist nur dann Grazie, wenn sie nicht herrschen oder Andere verdunkeln will; sie schimmern nicht, aber Venus, der sie dienen, schimmert durch sie; sie wollen nicht erobern, aber Venus fesselt durch sie die Herzen; sie suchen keine Ergötzlichkeiten, genießen aber die, welche ihre Freundin genießt, so wie sie nur dann Trauer fühlen, wenn ihr Mitgefühl den Schmerz ihrer Freundin lindern kann. Aber nicht auf das Gebiet der Liebe und gesellschaftlicher Vergnügungen ist ihre Thätigkeit eingeschränkt, auch geistige Freuden und Schönheiten, Musik, Beredsamkeit, Künste und Poesie verschönern sie durch ihren Einfluß. Auch Dankbarkeit und Wohlthun schrieb man ihnen zu, denn diese beiden schönen Tugenden müssen, um schonend und nicht beleidigend zu sein, unter den Augen dieser Huldgöttinnen ausgeübt werden." „Der Grazien sind drei," heißt es bei einem lateinischen Schriftsteller, „weil die eine die Wohl-

thaten ertheilt, die andere sie empfängt, die dritte sie dankbar vergilt.“ Die Abbildungen der Grazien und ihre Namen geben uns die vollkommenste Idee von ihrem Wesen: Aglaja, die Glänzende, mit einer Rose, dem Sinnbilde der Schönheit; Thalia, die Fröhliche, mit dem Myrtenzweige der Liebe; Euphrosyne, die Heitere, mit einem Würfel, dem Symbole harmloser Jugend. — Aus diesem erhellet, daß stille Harmonie und Sanftmuth den eigentlichen Zauber der Anmuth erzeugt, und so ist sie besonders im Moralischen Dasjenige, wodurch einzig und allein das Weib beseligen und beglücken kann, wie Schiller singt:

„Mächtig seid ihr, ihr seid's durch der Gegenwart ruhigen Zauber;
Was die stille nicht wirkt, wirket die rauschende nie.
Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er;
Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib.“

Auch selbst die Natur zeigt ja durch solch' stille Erscheinungsweise ihre Anmuth, und wir werden um so mehr von ihr angezogen, je weniger das Bestreben sich aufzudringen oder auf uns einzuwirken sichtbar wird. Und darum wird so oft ganz richtig im Leben Anmuth mit Natur verwechselt, wenn uns ein harmloses Mädchen mit ihrer Art zu sein so angenehm erscheint und ganz für sich einnimmt. Erlauben Sie mir doch ein Gedichtchen von Herder beizufügen, das diesen Gedanken eben so schön als treffend darstellt.

Der einzige Liebreiz.

Die Schönheit nicht, o Mädchen, nicht
Die Schönheit uns beglückt!
Die Sonn', ein Engelsangesicht,
Macht blind, wer in sie blickt.

Dein Putz uns nicht, o Mädchen, nicht
Dein Putz uns selig macht;
Der Pfau gar bunte Farben bricht
In dummer, leerer Pracht.

Des Witzes Pfeil, ein spitzer Pfeil,
Trifft selten tief das Herz;
Er fliegt vorbei in schneller Eil'
Und lässet öfters Schmerz.

Nur eine Macht, der nichts entgeht,
Ja, eine kenn' ich nur,
O Mädchen, wenn sie bei dir steht! —
Sie heißt: Natur! Natur!

Das Reizende ist das Anmuthige in erhöhtem Grade; es gewinnt nicht bloß, es blendet auch wohl unsere Sinne, obwohl es von erkünstelnder Gefallsucht oder Coquetterie zu unterscheiden ist, weil es immer noch in den Grenzen der Natur bleibt. Ist das Schöne in etwas verkleinertem Maaßstabe anmuthig, so nennt man es artig. Man kann z. B. ein Kind, einen Schmetterling nicht so leicht anmuthig, wohl aber artig nennen. Der verkleinerte Reiz giebt den Begriff des Niedlichen, wo nämlich das Schöne in ganz kleiner Gestalt erscheint und eben dadurch gefällt. Sowohl das Artige als das Niedliche ist nun schon auf einer niederen Stufe der Sinnlichkeit und giebt daher weniger Genuß für geistiges Interesse. Einen ganz oberflächlichen Reiz bezeichnet das Hübsche, welches aber gar nicht mehr zum Aesthetischen gerechnet werden darf, weil wir damit nur körperliche Wesen bezeichnen, z. B. ein hübsches Mädchen, insofern nur Gesichtszüge oder körperliche Gestalt gefällig sind; wer wollte aber ein Gedicht, ein Theaterstück, ein Bild oder eine Statue, Musik

oder irgend etwas durch Kunst Erzeugtes hübsch nennen? Bei allen diesen muß ja das Schöne im Geistigen liegen. Lesen Sie über diesen Gegenstand in Schillers kleinen prosaischen Schriften die beiden trefflichen Abhandlungen: Ueber das Erhabene und Ueber Anmuth und Würde.

Achtzehnter Brief.

Da wir uns nun sowohl über Entstehung künstlerischer Ideen, als über die Darstellungs- und Auffassungsweise verständigt haben, können wir zu den einzelnen Künsten selber übergehen. Eine haarscharfe Eintheilung der Künste ist schwer aufzustellen, wegen des Ueberganges einer Kunst in die andere, da z. B. die Schauspielkunst aus mehreren Künsten zusammengesetzt ist, die Malerei nicht bloß der Formen, sondern auch der Farben sich bedient, also die Zeichenkunst einschließt, aber durch das Colorit höher entwickelt; — da die Kunst des Reliefs zum Theil schon zur Bildhauerkunst gezählt werden muß, aber noch nicht vollkommen den plastischen Künsten entspricht. Einen Hauptunterschied begründen zuvörderst die Sinneswerkzeuge, mit denen wir das sinnlich dargestellte Schöne auffassen. Die Organe für das Schöne sind aber nicht die niederen Sinne des Tastens, Riechens oder Schmeckens, sondern die edelsten und geistigsten des Sehens und Hörens. Durch das Gesicht erhalten wir Anschauungen von der Außenwelt, durch das Gehör Anschauungen der Innenwelt, aber die äußeren wie die inneren Anschauungen werden vermittelst der Einbildungskraft zum Gedanken erhoben. Die Poesie oder Dichtkunst ist vorzugsweise die Kunst des inneren Sinnes, da das sinnliche Mittel, wodurch sie das Leben darstellt, eigentlich ein geistiges ist, nämlich

die Bilder der Phantasie selber wiederum für die Einbildungskraft dargestellt. Wohl hat die Poesie für den äußeren Sinn die Worte vonnöthen, aber weder in den Worten, noch in den Tönen für sich beruht ihr Wesen, sondern in der geistigen Vorstellung, die sich im Worte ausspricht. Deshalb ist es falsch, sie zu den tönenden Künsten zu rechnen. Die Musik hat es vorzugsweise mit den Tönen, d. h. mit Klängen von bestimmter Höhe zu thun, insofern diese die Empfindungen des Gemüthes erregen, aber sie reicht freundlich der Poesie die Hand, sie hebend und von ihr gehoben. Die Rhetorik oder Redekunst bedient sich vorzugsweise des Wortes, aber verbindet sich wiederum mit poetischen und musikalischen Elementen. — Diejenigen Künste, welche sich zunächst an den äußeren Sinn wenden, stellen ihre Gegenstände entweder auf der Fläche dar, oder plastisch, d. h. in Körperform. Jene sind die zeichnenden Künste, deren Inbegriff die Malerei ist. Die Kupferstecherkunst ist, ästhetisch betrachtet, nicht verschieden von der besonders sogenannten Zeichenkunst, denn es ist kein wesentlicher Unterschied, ob der Künstler die Formen mit dem Bleistift, oder der Radirnadel, oder gar mit der Strick- und Nähnadel zeichnet. Die Schattirung bildet den Uebergang vom Zeichnen zum Malen; Schattiren ist bereits Malen mit einer einzigen Farbe. Alle zeichnenden Künste wirken auf das ästhetische Gefühl durch das Auge nach Gesetzen des Gesichts-Sinnes, und die Zeichnung ist die Grundlage dieser Wirkung. — Die Baukunst und die Bildhauerkunst (Plastik, Sculptur) stellen das Schöne in körperlichen Formen dar, und es gehört in diese Reihe nicht minder die Mimik (schöne Darstellung des menschlichen Körpers in ausdrucksvoller Geberde), als die Gartenkunst, die es mit schöner Darstellung und Gruppirung der Pflanzen zu thun hat.

Zwar stehen alle diese Künste in einem inneren Zusammenhange, da es eigentlich nur Eine Kunst giebt und das Schöne

nur Eins ist, wenn auch in verschiedenen Gestalten sich offenbarend; aber jede einzelne Kunst verlangt doch, daß ihre Eigenthümlichkeit geachtet und nicht von einer Nachbarin ihr Gebiet in Anspruch genommen werde. So hat z. B. der französische Geschmack der Gartenkunst arges Unrecht gethan, daß er Formen und Umrisse der Baukunst hineinmengte; so geschieht jetzt noch der Poesie und Musik oft Unrecht, daß man sie zu bloßer Tonmalerei machen will.

Die alten Griechen, welche mit ihrer blühenden Phantasie jede höhere Idee als Gottheit verkörperten und anschauten, stellten auch die Künste unter dem Bilde der neun Musen dar. Die Musen (Pierinnen, Camönen) waren Töchter des Allvaters Zeus und der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung. Singend und tanzend kamen sie gleich nach ihrer Geburt in den Olymp, wo sie Zeus zur göttlichen Würde erhob. Man malt die lieblichen Jungfrauen mit Kränzen von Lorbeer oder Rosen, oder mit den Federn, welche sie den Sirenen, den reizenden aber grausamen Meerjungfrauen, abgenommen hatten. Dies ist ein sehr feiner sinniger Zug im Bilde der Musen. Die Schönheit bedarf allerdings des sinnlichen Reizes, aber sie vergeistigt denselben und adelt ihn. Die Sirenen aber lockten bloß die Sterblichen zu verderblicher Wollust, ihre Töne und ihr Gesang waren hinreißend, aber es war die Musik der Sinnlichkeit ohne den Adel des Geistes*). So fein unterschieden die Griechen! Ihnen war aber die Poesie die erste und wesentlichste Kunst, welche ihr Sonnenlicht und ihren Sonnenglanz auf das ganze übrige Kunstgebiet ausstrahlte, gleichwie die Sonne die Erde erleuchtet. Apoll, der

*) Als sich die Sirenen, welche bei Aufsuchung der entführten Proserpina von den Göttern Flügel bekommen hatten, einst mit den Musen in einen Wettstreit einließen, wurden sie von diesen überwunden. Die Musen rupften ihnen die Federn aus und steckten solche als Siegeszeichen an ihr Haar.

Sonnengott, der Gott der Dichter, war der oberste Schutzherr der Musen.

Klio lehrt die Geschichte der Völker; tragische Spiele
Sind der Melpomene heilig, komische liebet Thalia,
Schlachtgesänge tönt der Kalliope stolze Trompete.
Tänzer beschützet Terpsichore, Flötenspieler Euterpe;
Erato singet der Liebenden Glück; Urania wandelt
Unter den Sternen; Polyhymnia herrscht im Reiche der Redner.

Daraus sieht man, wie sich die Griechen bei ihrer Eintheilung der Künste weniger an die Mittel der Darstellung als an die Idee hielten. Der Künstler, welcher einen tragischen Helden in Stein bildete, diente ebenso der Melpomene als ein Trauerspieldichter. Uebrigens muß man die Schriften der Alten kennen, um den ganzen Bereich des Schönen für Eine Muse zu wissen. Erst einer weit späteren Zeit gehört die Eintheilung in die sieben schönen Künste an, als da sind: Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Musik, Dichtkunst, Redekunst und Schauspielkunst; wir wollen dieser Eintheilung folgen und ich will Sie der Reihe nach durch das Gebiet aller Künste führen, wenn unser Blick auch nur an einzelnen Seiten, an denen sich die charakteristischen Eigenthümlichkeiten offenbaren, haften kann.

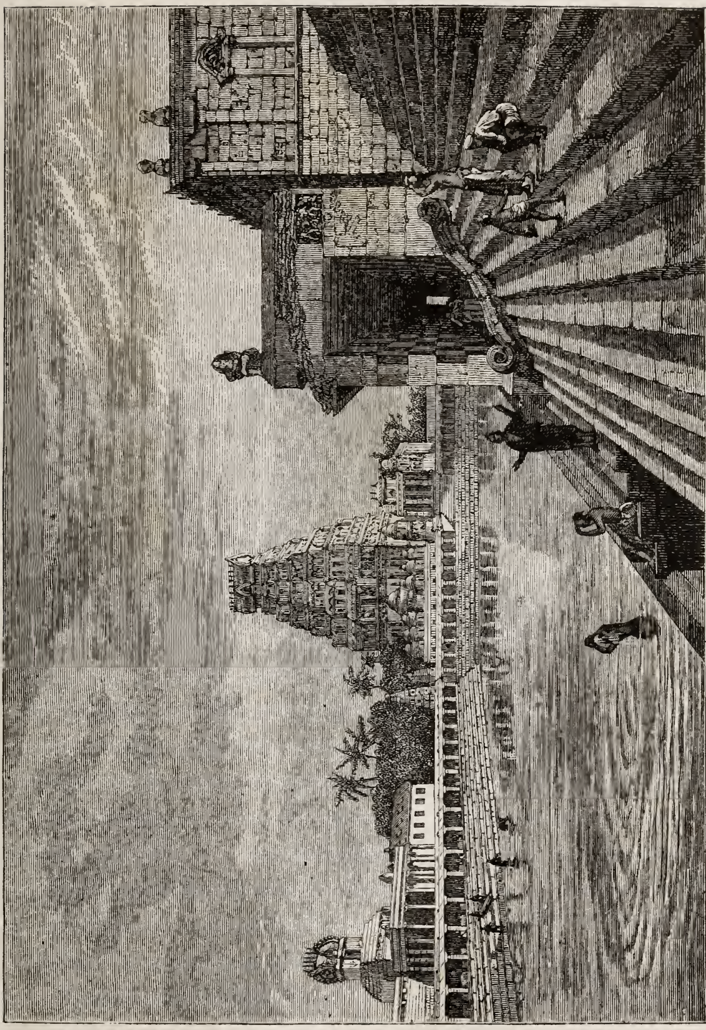
Neunzehnter Brief.

Wir wollen uns heute, liebe Freundin, zu unserer ersten Muse wenden und von der Architektur oder Baukunst sprechen. Hoffentlich werden Sie bald erkennen, wie unrecht man thut, und um welche hohen und reinen Genüsse man sich bringt, wenn man

mit dem Vorurtheile, doch nichts davon verstehen zu können, Meisterwerke dieser Kunst unbeachtet läßt.

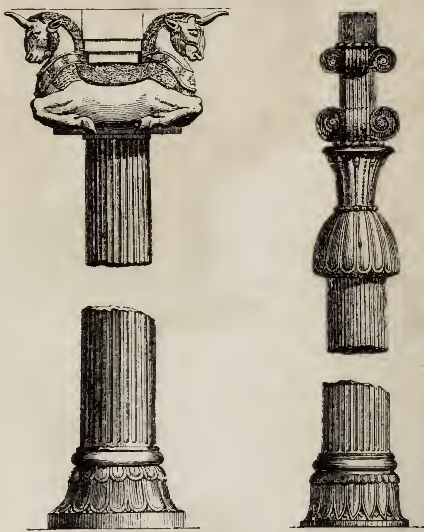
Jedes Gebäude dient zunächst einem wirklichen Zwecke, es erfüllt ein bestimmtes äußeres Bedürfniß. Doch nur gewisse Gebäude, wie die einfachsten Wohnhäuser, Speicher und Magazine, begnügen sich eben diesem einen Zweck zu dienen; an zahlreichen öffentlichen Bauten, wie Kirchen, Schulen, Theatern, Museen, Staatsgebäuden, Bahnhöfen, und selbst an vielen Wohnhäusern bemerken Sie auf den ersten Blick eine Bauweise, die mit dem unmittelbaren Zwecke des Gebäudes gewiß nichts zu schaffen hat. Seit den ältesten Zeiten ist der Mensch nicht damit zufrieden gewesen, nur zweckmäßig zu bauen. Höhere Gedanken, als die auf das nächstliegende Bedürfniß gerichteten, Ideen der Gottesfurcht, Vaterlandsliebe, sittliche und rechtliche Regungen, das freudige Bewußtsein der Bildung, leiteten ihn und trieben ihn im Verein mit der dem Menschen innewohnenden künstlerischen Anlage und seinem unwiderstehlichen Drange des Bildens und Gestaltens dazu, in seinen Bauwerken über den bloßen Zweck hinauszugehen, etwas in sie hineinzulegen, was selbständig über diesem Zwecke steht, mit einem Worte: schön zu bauen. So wurde das Bauen zur freien Kunst. Am klarsten tritt dies am Gotteshause hervor. Hier ist eine jener bildenden Ideen, und zwar die denkbar erhabenste, die Idee Gottes, fast allein werkschöpferisch; der eigentliche Zweck tritt dagegen sehr zurück, wie dies namentlich von den Tempeln der Alten gilt, die nicht gleich unseren Kirchen zum Versammlungsorte der Gemeinde dienten, sondern nur als Wohnungen der Götter betrachtet wurden, deren Bilder sie enthielten. Daher prägt sich die Eigenthümlichkeit der Baukunst eines Volkes am deutlichsten in seinen heiligen Bauten aus. Denn wie sich die Idee der Gottheit mannichfaltig in der Anschauung der Völker gestaltete, so unterscheidet sich auch ihre Bauweise, ihr Baustil.

Blicken Sie zunächst auf einzelne Völker des Orients. Die Inder haben zweierlei Tempel erbaut. Entweder schufen sie ungeheure unterirdische Grottenanlagen, indem sie die natürliche Felsmasse zu einem Tempelraume aushöhlten, dessen Wände sie in verschwenderischer Weise mit bildnerischem Schmucke bedeckten, und dessen Decke durch unförmlich wuchtige Säulen, die man beim Aushöhlen der Felsen stehen ließ, getragen wurde; die bedeutendsten Bauwerke dieser Art befinden sich in Salsette, Elephanta, Ellora. Oder sie führten freistehende Tempel auf. Dies sind jene aus den willkürlichsten architektonischen Gliedern zusammengesetzten, bis zu kolossaler Höhe aufgethürmten Baumassen, die Ihnen gewiß schon unter dem Namen Pagoden bekannt geworden sind, und von denen eines der glänzendsten Beispiele die (auf der nebenstehenden Seite dargestellte) Pagode von Tschillambaram ist. Kolossalität war auch das Hauptmerkmal der assyrischen und babylonischen Architektur. Ich erinnere Sie nur an die gewaltigen Königspaläste von Ninive, an den riesigen Bau des Nebukadnezar in Babylon, jene auf gigantischen Bogenstellungen zum Himmel aufgethürmten Terrassen, die auf der einen Seite üppige Gärten und Haine trugen, und welche die Völker des Ostens mit hohem Stolze den Fremdlingen als die „hängenden Gärten" der uralten sagenhaften Königin Semiramis nannten, und endlich den riesigen Tempel des Gottes Bel, jenes wunderbare Werk, dessen quadratischer Grundbau von etwa 600 Fuß Länge und Breite die Basis abgab, auf der sich ein Thurm in acht verjüngten Stockwerken pyramidal zu einer Höhe von ungefähr 600 Fuß erhob, den „Thurm zu Babel." Die Trümmer der persischen Architektur, die sich in den verschiedenen Residenzen der persischen „Großkönige", in Susa, Persepolis, Pasargadä finden, zeigen eine Verschmelzung mehrerer Baustile zu einem neuen Ganzen. Während die terrassenartig gegipfelte Anlage der Bauten assyrisch und



Die Pagode zu Tschillambaram.

babylonisch ist, verrathen einzelne Elemente, wie die Gestalt der Säulen, deutlich griechische Einflüsse. Die hier abgebildeten Säulen von Persepolis haben, wie ich Ihnen bald ausführlicher zeigen werde, einen rein griechischen Schaft; nur die eigenthümliche Bekrönung (Capitell), die das einemal durch zwei an einander stoßende Vorderkörper von Einhörnern, das anderemal durch einen umgekehrten Kelch gebildet wird, auf welchen wiederum mißverstandene griechische Glieder gestellt sind, ist persische Erfindung.



Persische Säulen von Persepolis.

Die ägyptische Baukunst hat die ältesten Denkmäler der Erde überhaupt aufzuweisen, die berühmten Pyramiden, die Grabmonumente der ägyptischen Pharaonen. Denn in der That bergen diese mächtigen Bauten in ihrem innersten Kern in bescheidener Grabkammer den Sarkophag des Herrschers. Die drei größten Pyramiden liegen bei dem Dorfe Giseh in der Nähe von Kairo, und unter ihnen ist wiederum die größte die des Cheops (Chufu). Sie ist gegenwärtig 420 Fuß hoch und hat eine Grundlinie von 746 Fuß, bedeckt also einen Flächenraum von ungefähr 20 preußischen Morgen. Ihre ursprüngliche Höhe aber sammt dem dem Felsen angehörigen Sockel und der jetzt weggefallenen Spitze muß gegen 480 Fuß betragen haben. Der Thurm



Aegyptische Landschaft
(Pylonen.)

des Straßburger Münsters würde, wenn er in der Pyramide stände, kaum mit seiner äußersten Spitze hervorragen, und die Peterskirche in Rom hätte im Kerne derselben vollkommen Raum. Den Gesammtinhalt ihrer Masse schlägt man auf 90 Millionen Kubikfuß an; man könnte mit den Steinen, aus denen sie erbaut ist, eine Mauer um ganz Spanien herumziehen. Erbaut sind diese Pyramiden sicher schon im 3. Jahrtausend v. Chr., als Memphis die Residenz der ägyptischen Herrscher war. Die Anlage der ägyptischen Tempel hat etwa seit der Mitte des 2. Jahrtausends ein festes Gepräge erhalten. Die großartigsten Reste davon befinden sich unter den Trümmern des „hundertthorigen" Theben, der späteren Königstadt der Pharaonen; es sind die Tempelpaläste beim heutigen Luxor und Karnak. Mächtige Umfassungsmauern, schräg ansteigend, schlossen den Raum des Tempels ringsum ab. Zu beiden Seiten der hohen, schmalen Pforte erhoben sich thurmartige Gebäude, die sogenannten Pylonen, deren Sie einige, malerisch von Palmen umgeben, auf der hierneben abgebildeten ägyptischen Landschaft sehen können. Davor standen ein Paar jener hohen Spitzsäulen, die Sie gewiß schon unter dem Namen der Obelisken kennen, und eine lange Allee von Sphinxen — in einem späteren Briefe finden Sie eine solche Sphinx abgebildet — führte nach diesem Eingange. Durch die Pforte gelangte man in einen großen, mit einer Säulenstellung umgebenen Vorhof, von da bisweilen durch ein zweites Pylonenpaar in einen zweiten Säulenhof, dann in einen ausgedehnten Säulensaal und endlich in das eigentliche, nur den Priestern zugängliche Heiligthum, wo Amun (Ammon) in geheimnißvollem Dunkel thronte. Merkwürdig ist die Entstehung der ägyptischen Säule. Sie ahmt nämlich die Lotosblume nach. Der Schaft der Säule will wenigstens in seinem obern Theile ein Bündel Lotosstengel vergegenwärtigen, die Verzierung über dem Fuße an die jungen Keimblätter der



Aegyptische Säulen von Karnak.

Wurzel erinnern. Das Capitell endlich zeigt in den hier abgebildeten Säulen zweimal den geschlossenen, einmal den geöffneten Glockenkelch der Lotosblüthe. Alle Theile des ägyptischen Tempels aber, Wände, Säulen, Obelisken, waren über und über mit reich bemaltem Bilderschmuck bedeckt, worin religiöse Ceremonien mit Heldenthaten der Pharaonen abwechselten, und dazwischen standen zahllose Zeichen aus der heiligen Geheimschrift der Aegypter, die Ihnen unter dem Namen der Hieroglyphen bekannt ist. Die Hieroglyphen sind freilich längst keine Hieroglyphen mehr. Ein Denkmal nach dem andern hat seine Jahrtausende lang bewahrten Geheimnisse erschließen müssen, seit auf Napoleons ägyptischem

Feldzuge bei Rosette die berühmte Basalttafel gefunden worden ist, welche dreimal, nämlich in Hieroglyphen, in gewöhnlichem Aegyptisch und in griechischer Sprache, ein und denselben Inhalt bietet und so den ersten Schlüssel zur Entzifferung dieser wunderbaren Schrift liefern konnte. Das nebenstehende Bildchen zeigt



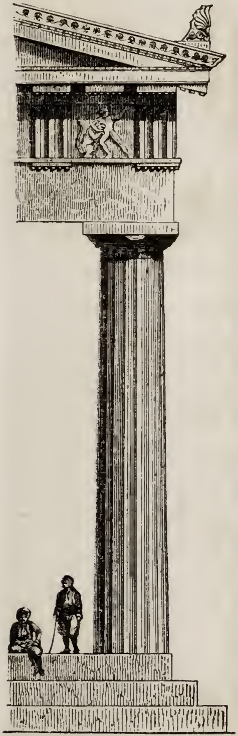
Ihnen die Namen und Titel des größten aller Pharaonen, Ramses II., den die Griechen Sesostris nannten, in echter Hieroglyphenschrift. Damit Sie sehen, daß ich nicht scherze, so füge ich die wörtliche Uebersetzung hinzu. In dem eckigen Rahmen steht: „Der gewaltige Stier, kämpfend mit seinem kräftigen Arme", darüber „Sonne des Ostens", in dem mittlern Ringe „die Stütze der Wahrheit, gebilligt von Ra" (Sonnengott), darüber die Zeichen für „König von Ober- und Unterägypten", in dem letzten Ringe der Name „der Ammongeliebte Ramses", darüber „Sohn der Sonne". Die unterste Reihe bedeutet: „Der Lebengebende, der Herrschaftbefestigende, gleichwie Ra ewiglich". Das Ganze ist von dem Symbol des Himmels überdacht, rechts und links von den sogenannten Schakalssceptern, den Zeichen göttlicher Würde, eingeschlossen.

Der gemeinsame Charakterzug aller orientalischen und ägyptischen Baukunst ist riesenhafte Größe und verwirrende Pracht. Dies waren die Mittel, wodurch jene Völker den Eindruck des Erhabenen zu erreichen, das unfaßbare Geheimniß der Gottheit und die heilige Ehrfurcht in ihrem Herzen sich gegenständlich zu machen strebten. Erst in den Tempelbauten der Hellenen ist die Architektur zu maßvoller Schönheit und einfacher Klarheit hindurchgedrungen, zu einer Schönheit, die nie übertroffen worden ist und nie übertroffen werden kann, da sie allein in sich wahr und harmonisch ist. Denn die Schönheit ist wie die Wahrheit

immer nur eine; das Unschöne und Unwahre besteht daneben in unerschöpflicher Mannichfaltigkeit.

Der ursprünglichste Plan des griechischen Tempels war ein einfaches Rechteck; dies bildete die eigentliche Tempelcella, das Wohnhaus des Gottes, worin sein Bild zur Anbetung aufgestellt war. Auf diese einfachste Gestalt ist aber der Tempel nie beschränkt geblieben. Schon früh reihten sich durch Verlängerung der Seitenwände eine offene, von zwei Säulen getragene Vorhalle und ein ähnliches Hinterhaus an, diese beiden gestalteten sich dann zu einem vollständigen Säulenumgange um mit vier, sechs oder acht Säulen an den Schmalseiten, später wurde bisweilen ein zweiter Säulenumgang um diesen ersten geführt, und schließlich brachte man sogar im Innern der Cella einen Säulengang an, über dem sich eine zweite Säulengallerie erhob, und dann blieb dieser mittlere Raum ohne Dach, so daß das Licht von oben herein fiel. Jeder Tempel erhebt sich auf einem Unterbau von hohen Stufen, der nicht als Treppe zu denken ist, sondern den Zweck hat, den heiligen Bau auf einen erhabeneren Standpunkt zu heben. Als wesentlichstes Element des ganzen architektonischen Gerüstes erscheint die Säule. Sie soll nicht als ein leidendes, gedrücktes, sondern als ein thätiges, tragendes und stützendes Glied aufgefaßt werden. Dies spricht keine Säule so klar und schön aus wie die griechische. Zunächst dadurch, daß sie nach oben hin verjüngt ist, das heißt schmäler wird. Stellen Sie sich vor, die Säule wäre von unten bis oben gleich breit; dann würde das Auge an den parallelen Linien eben so leicht hinab- wie hinaufgleiten. Die verjüngte Säule dagegen nöthigt das Auge, immer und immer nur nach oben zu gehen. Dieser Eindruck des Emporstrebens wird aber noch gesteigert durch die Canellur. Denken Sie sich den Mantel der Säule ganz glatt; dann würde wiederum der Blick ebenso leicht wagerecht um die Achse der Säule, wie senkrecht nach ihrer Spitze

geleitet werden. Die Rinnen oder Hohlkehlen aber, in welche der ganze Mantel zerlegt ist, zwingen wiederum den Blick, einzig und allein empor zu gehen. Auf den Säulen ruhen nun große Steinblöcke, welche in ihrer Vereinigung den Eindruck eines Balkens, des sogenannten Architrav, machen. Aber sie liegen nicht unmittelbar auf den Säulen auf, denn dies würde so scheinen, als bohrten sich die Säulen in diesen Balken ein, und nicht als trügen sie ihn. Die Säule muß eine Schulter haben, bei der das Stützen aufhört und das Tragen anfängt. Diese Verbindung wird durch das Capitell bewerkstelligt. Ueber dem Architrav erhebt sich sodann ein Fries, hinter dem die Deckenbalken aufliegen, darüber die Decke und das schräge Dach mit seinen beiden Giebeln, deren Ausfüllung freilich die Architektur ihrer Schwesterkunst, der Bildhauerei, überläßt, von der ich Ihnen in einem der nächsten Briefe schreibe. Die Wände der Tempelcella haben mit dem Tragen nichts zu schaffen, sondern sind wie ein hangender Teppich aufgefaßt, der den heiligen Raum vor dem profanen Blicke abschließt.



Dorische Säule vom Parthenon in Athen.

Im Laufe der Zeit hat sich ein dreifacher Stil des hellenischen Tempelbaues entwickelt, der dorische, ionische und korinthische. Ich kann es Ihnen nicht erlassen, auch diesen Unterschieden Ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Eine Abbildung mag Ihnen dabei jedesmal an die Hand gehen. Betrachten Sie zuerst den ältesten, den dorischen Stil, den Ihnen der Tempel der „jungfräulichen" Athene auf der Burg zu Athen, der sogenannte Parthenon,



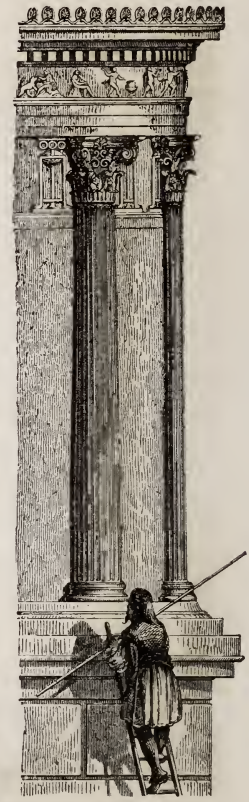
Der Parthenon auf der Burg von Athen.

am reinsten vergegenwärtigt. Die dorische Säule hat keinen Fuß, sie steht unmittelbar auf der Basis. Sie ist sehr stark verjüngt, hat 16—20 Canelluren, und diese sind scharfkantig und flach ausgearbeitet. Das Capitell hat die denkbar einfachste Form; nichts ist überflüssig daran. Ein schmaler Ring schließt zunächst die Säule ab, dann folgt, polsterartig abgerundet, das eigentliche Bindeglied, und darüber liegt noch, um den Uebergang vom Runden zum Eckigen zu vermitteln, eine Steinplatte, die über das Polster übergreift. Der dorische Fries besteht aus Triglyphen und Metopen. Die Triglyphen sind die mit eingemeißelten Kerben versehenen Steinblöcke, welche an die Köpfe der Deckenbalken, die dahinter aufliegen, erinnern sollen; die Metopen waren natürlich ursprünglich geöffnet, wurden aber mit Steintafeln zugesetzt, seit man heilige Geräthe in diese Zwischenräume stellte. Die schönsten Proben ionischen Stiles sind der Tempel der „Siegesgöttin" Athene und das Erechtheion auf der athenischen Burg. Von dem letzteren ist die hier abgebildete ionische Säule genommen. Für dorische Säulen war kein Fuß anwendbar, sie standen gewöhnlich nur anderthalb Durchmesser von einander; wo sollte da ein Fuß Platz finden und die Säulenreihe auch noch den Eindruck des Zuganggewährenden machen? Die ionische Säule aber hat einen Fuß, hat bis zu 24 Canelluren, die tief ausgearbeitet sind und jedesmal zwischen sich ein Stück des Mantels



Ionische Säule vom Erechtheustempel in Athen.

stehen lassen. Das Polster ringelt sich auf beiden Seiten in schneckenartigen Windungen, Voluten, zusammen, der Architrav ist in drei Stücke zerlegt, die an den Enden über einander übergreifen, der Fries ist glatt, bisweilen auch mit Guirlanden ornamentirt. Die nebenstehende korinthische Säulenordnung endlich stammt von dem reizenden Denkmal, welches Lysikrates zur Erinnerung an einen musikalischen Sieg in Athen errichtete. Der Unterschied vom ionischen Stil liegt wesentlich im Capitell. Das korinthische Capitell ist mit Blättern bekleidet, und namentlich ahmte man dabei das schön gegliederte Blatt des Akanthus (Bärenklau) nach. Sie werden gewiß fühlen, daß die ionische Säulenordnung etwas Leichtes und Luftiges, aber auch etwas Weiches hat, die korinthische mit ihrer großen Zierlichkeit sogar Gefahr läuft, sich in's Spielende zu verlieren. Einen durchaus klaren, kräftigen und energischen Eindruck macht aber die dorische Bauweise. Hier vergißt man fast die todte Masse, man möchte glauben ein lebensvolles, organisch gegliedertes Gebilde vor sich zu haben, eine solche innere Nothwendigkeit und Wahrheit spricht aus diesem Bau. Nichts fehlt und nichts ist zu viel. Und nun bauen Sie sich diesen Tempel vor Ihrer Seele auf, aus mildschimmerndem, weißem Marmor, prangend im Gold- und Farbenschmucke, einen blauen Mäander (Kante à la grecque) wie ein leichtes, zierliches Band auf den Architrav aufgemalt, die Ein-


Korinthische Säule vom Denkmal des Lysikrates in Athen.

schnitte der Triglyphen mit sattem Roth bedeckt, die Metopenplatten geziert mit marmornen Bildwerken in erhobener Arbeit, die sich von dem braun gestrichenen Grunde klar und kräftig abheben, die Giebelfelder erfüllt mit freistehenden Statuengruppen aus Marmor, die wieder wirksam gegen die große blaue Fläche contrastiren, die Voluten des ionischen Capitells mit reicher Vergoldung überkleidet, den Blätterkranz des korinthischen durch frische Farben versinnlicht, bauen Sie sich diesen Tempel auf am Ufer des Flusses im schattigen Olivenhain, oder droben auf luftiger Berghöhe im energischen Lichte einer südlichen Landschaft und strahlend im Glanze der Morgensonne, oder am Gestade des Meeres mit einem Kranze sanft ansteigender Berge im Hintergrunde, — lacht nicht eine freudige Klarheit uns aus diesem Baue entgegen, eine Klarheit, die so ganz und gar nichts von jenem Ueberirdischen, Geheimnißvollen, Unfaßbaren hat und haben will, wonach der orientalische Tempel ringt, und die ein rechtes Abbild ist von der heiteren und schönen Sinnlichkeit der ganzen hellenischen Götterwelt?

Die griechische Architektur hat es aber, wie die orientalische und ägyptische, endlich auch gewagt, die Säule durch die menschliche Gestalt zu ersetzen. Am Erechtheion ist auf der einen Seite eine kleine Vorhalle angebaut, deren Decke nicht von Säulen, sondern von sechs blühenden Mädchengestalten getragen wird. Damit hat es folgende Bewandtniß. An der feierlichen Procession, die am Athenefeste die Straßen der Hauptstadt durchzog, nahm auch ein Zug von Jungfrauen Theil, welche Körbe mit Blumen und Früchten auf dem Kopfe trugen. Man nannte sie Karyatiden. Wie sie dort im Festschmucke mit frommem Ernste ihres Amtes warteten, so hat sie der Künstler in schlichter Anmuth hier in Stein hingestellt. Der Blumenkorb ist wie von selbst zum Capitell geworden, die schweren, gerade herabfallenden Falten des Gewandes erinnern an die Canellur. Der Gedanke stößt Sie ab?

Die schwere, steinerne Last auf den Häuptern zarter, jungfräulicher Gestalten! Aber betrachten Sie nur die kräftige Fülle der Glieder, die Festigkeit der Stellung, — sollte wirklich Ihr Auge dadurch beleidigt werden? Haben Sie hier im geringsten den Eindruck, daß diese Glieder je ermüden oder ihrer Last erliegen könnten? Gewiß nicht. Der Gedanke, architektonische Theile durch die Menschengestalt zu ersetzen, hat, wenn er so lebensvoll und naturwahr ausgeführt wird wie hier, seine gute Berechtigung, und er ist oft genug ausgeführt worden. Der Baumeister nennt aber noch heutzutage alle solche Architekturstücke, in denen die menschliche Gestalt als Stütze auftritt, mit dem Namen jener athenischen Blumenmädchen: Karyatiden.



Karyatide vom Erechtheion in Athen.

Und nun für heute noch eine kleine Aufgabe. Hier haben Sie eine Abbildung von den Ruinen des Poseidontempels von Päſtum in Unteritalien. Freilich ein trauriger Anblick! Die Ziegen weiden im Gestrüpp, wo einst dem Gotte des Meeres Gebete und Opfer gebracht wurden, und wo die Festgesänge zur Flöte und Leier erschallten, da bläst der Hirt auf der Schalmei seine einförmige Weise. Aber selbst aus den kläglichen Trümmern werden Sie leicht nicht bloß den Stil im Allgemeinen bestimmen, sondern sich auch manche Einzelheiten klar machen können.







A Krause gest

Poseidon - Tempel.

(Paestum.)

Zwanzigster Brief.

Meisterhaft, liebe Freundin, haben Sie Ihre Aufgabe gelöst: in der That ist der Poseidontempel von Pästum in rein dorischem Stile erbaut. Auch das haben Sie richtig erkannt, daß es einer von denen sein muß, die in der Cella selbst zwei über einander stehende Säulengänge hatten und ihr Licht von oben empfingen. Wir wenden uns nun heute zu den Baustilen, die nach dem griechischen aufgekommen sind. Die Römer haben, wie alle ihre Kunst, so auch die Architektur von den Griechen herübergenommen. Aber sie brachten auch ein Element hinzu, das seit den ältesten Zeiten bei ihnen heimisch war und nun für die weitere Entwickelung der Baukunst die höchste Bedeutung erlangen sollte, den Gewölbebau. Dieser beruht, wie Sie schon an dem ersten besten Bogenfenster sehen können, auf der Zusammenfügung keilförmig behauener Steine, die alle nach unten drängen und so sich gegenseitig tragen. Die einfachste Form des Gewölbes ist das Tonnengewölbe, welches zwei parallele Mauern mit einander verbindet; jeder Brückenbogen kann es Ihnen vergegenwärtigen. Kreuzen sich über einem quadratischen Mauerbau zwei Tonnengewölbe, so entsteht das aus vier Dreiecken zusammengesetzte Kreuzgewölbe. Ueber einem Rundbau gestaltet sich das Gewölbe zur Kuppel, über einer halbkreisförmigen Nische (Apsis) zur Halbkuppel. Da das Gewölbe eine viel größere Tragkraft hat, als der Säulenbau, so konnten nun von den römischen Baumeistern drei, vier Stockwerke über einander aufgeführt werden. Die schönen griechischen Säulenordnungen freilich, die damit in ganz äußerlicher Weise verbunden wurden, verloren ihre wahre Bedeutung und sanken zur bloßen Decoration herab. Denn so prachtvoll diese Verbindung von Gewölbebau und Säulenbau sich

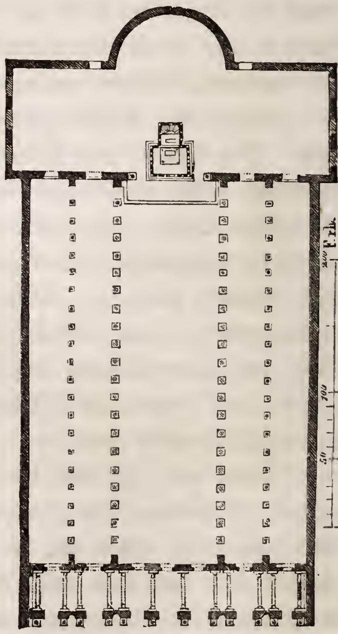
auch für das Auge ausnimmt, eine so glänzende Anwendung sie namentlich in den nichtheiligen (profanen) Bauten der Römer, in Theatern, Circus, Palästen und Bädern, Wasserleitungen (Aquäducten, ähnlich wie unsere heutigen kühnen Eisenbahnviaducte) und Triumphbogen fand, jene innere Wahrheit und Einheit, die ich Ihnen am griechischen Tempelbau nachgewiesen habe, ging ihr ab. Sie konnte dem Auge höchstens eine angenehme Täuschung bereiten, besonders dann, wenn das untere Stockwerk mit dorischen, das mittlere mit ionischen, das oberste mit korinthischen Säulen decorirt wurde, und so die größere Erhebung des Baues auch scheinbar mit größerer Leichtigkeit und Zierlichkeit Hand in Hand ging.

Seit durch Kaiser Constantin im Anfange des 4. Jahrhunderts das Christenthum zur Staatsreligion erhoben worden war, trat auch die Kunst offen in seinen Dienst. Aber die neuen Ideen, welche die christliche Religion brachte, entlehnten ihre Formen zunächst nur von der allmählich hinsterbenden Antike. Beinahe ein Jahrtausend lang hat die altchristliche Architektur mit diesen Formen, die sie nur in der unendlichsten Mannichfaltigkeit verband, fürlieb genommen. Das christliche Gotteshaus, das nicht wie der heidnische Tempel für die Wohnung des Gottes gilt, sondern der Gemeinde zum Versammlungsorte dienen soll, entstand durch die Umgestaltung eines heidnischen Profanbaues; die Grundzüge der Structur, zahlreiches ornamentales Detail lieferte die antike Architektur — aber die alte Klarheit und Gesetzmäßigkeit ging völlig darüber zu Grunde.

Die Grundform, von welcher alle Gebäude christlicher Kirchen ausgegangen sind, ist die Basilika. Die stoa basileios oder „königliche Halle" (ursprünglich nach einem der obersten athenischen Beamten, dem Archon Basileus, so genannt) durfte ihren Namen wohl auf einen Bau übertragen, der zur Verehrung Christi, des

Königs aller Könige, bestimmt war. Jene Stoa war ein oblonger, rings von Säulenreihen umgebener Raum, der durch einfache Mauern eingeschlossen ward; im großen Mittelraum, der ohne Dach war, jedoch von bedeckten Umgängen in zwei Geschossen umzogen wurde, bewegte sich der Markt- und Handelsverkehr. An der einen schmalen Seite des länglichen Vierecks war eine erhabene halbkreisförmige Nische angebaut, zu welcher man auf einigen Stufen hinanstieg. Diese Tribuna bildete den Sitz des Gerichtshofs. Für den christlichen Zweck ward sie in den Priestersitz (das Presbyterium) verwandelt, und in ihrer Mitte errichtete man auf dem Grabe eines Märtyrers den Altar, hinter welchem der Thron des Bischofs, die Kathedra (daher Kathedrale für Hauptkirche), sammt den Sitzen der Geistlichkeit angebracht wurden. Die Säulen, welche in der griechischen Basilika den Gerichtssitz von der Kaufhalle trennten, mußten wegfallen, damit die Gemeinde, der man den Langbau des Schiffes anwies, den Blick auf den Altar frei hatte. Das Schiff (der Mittelraum) ward durch ein hohes Dach geschlossen, dessen Balken mit einer Felderdecke verbunden wurden. Auf beiden Seiten begleiteten dann wohl noch Seitenschiffe, die man durch bogenweise verbundene Säulen absonderte, das Hauptschiff, welches durch die Nische der Tribuna mit ihrem halben Kuppelgewölbe seinen Abschluß erhielt. Der Altar schauete nach Osten, der Haupteingang lag ihm gegenüber und erhielt eine Vorhalle mit einem Hofe (Atrium), wo der Brunnen sein Wasser für das Besprengen spendete — das Sinnbild für die Reinigung des Sinnes, mit der man die Kirche betreten sollte. Um dem heiligen Altarraum (dem Sanctuarium) mehr Ausdehnung und Würde zu geben, ward vor der Altartribüne, in der Breite des Schiffes oder auch über dessen Seitenwände noch hinausragend, ein Querschiff angeordnet, und wo das mittlere Langschiff in das Querschiff mündete, eine große Bogenwölbung von der

einen Wand zur andern geschlagen (der Triumphbogen). Der Gottesdienst brachte es mit sich, daß man für die niedere Geistlichkeit, welche den Chorgesang verrichtete, vor dem Altar in der obern Hälfte des mittleren Langschiffes noch einen Raum abschloß — den Chor, auf dessen einer Seite ein auf Stufen erhöhtes Pult, die Kanzel zum Vorlesen der Evangelien, sich erhob, auf der andern Seite die Kanzel für die Episteln. Ward so die Grundform des länglichen Vierecks durch Nachahmung der heidnischen Stoa veranlaßt, so wurde auch ferner noch die Kuppelform aus der antiken Baukunst in die christliche herübergenommen. Dies geschah zuerst in den achteckigen oder runden Taufkirchen (Baptisterien), welche das Wasserbecken in sich einschlossen, in das die ersten Täuflinge sich eintauchten. Um den erhöhten Mittelraum führte man öfters noch einen niedrigeren, durch Säulen begrenzten Umgang.



Grundriß von St. Paul bei Rom.

Die älteste und großartigste der erhaltenen altchristlichen Basiliken ist die unter Kaiser Theodosius am Ende des 4. Jahrhunderts erbaute Kirche zu St. Paul bei Rom. Sie wurde im Jahre 1823 durch einen Brand zerstört und später, leider nicht getreu, wiederhergestellt. Das Langhaus besteht aus fünf Schiffen, die durch vier Reihen von je zwanzig granitnen Säulen geschieden sind. Durch einen hohen Triumphbogen, der auf

zwei mächtigen Säulen ruht, gelangt man in das Querschiff, welches vor die Apsis (d. h. die halbkreisrunde Altarnische, die frühere Tribuna) gelegt ist; an der Vorderseite des Langhauses zieht sich das Atrium mit seinen Säulenhallen hin. Alle Wände prangen im Schmucke glänzender Mosaiken und Gemälde.

Die Basiliken von Ravenna, der späteren Residenz des weströmischen Reiches, verschmähten das Querschiff ganz, nehmen aber schon früh einen selbständigen Glockenthurm hinzu, der sich an der Westseite des Gebäudes in einfach cylindrischer Gestalt ohne jede Verjüngung bis zu dem ziemlich flachen Dache erhebt. Das bedeutendste unter den erhaltenen Denkmälern Ravennas ist die Kirche St. Apollinare, erbaut in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts.



St. Apollinare zu Ravenna.

In Byzanz (Constantinopel), der Hauptstadt des oströmischen Reiches, nahm die Baukunst besonders unter der glanzvollen Regierung Kaiser Justinians im 6. Jahrhundert einen mächtigen Aufschwung. Eine neue, eigenthümliche Wendung erhielt der

byzantinische Baustil dadurch, daß der Kuppelbau, der bisher nur bei Baptisterien und Grabkapellen angewendet worden war, auch in den Hauptkirchen zur herrschenden Grundform erhoben wurde. Dies zog wieder eine ganze Reihe von Veränderungen nach sich und wurde die Veranlassung zu unendlich mannichfach wechselnden Anlagen. Das Kuppelgewölbe verdrängte die flache Decke der Basilika, es trat auch nach Außen, die Einfassungsmauer gliedernd, hervor. An die Hauptkuppel mit ihrem Kranz rundbogiger Fenster schlossen sich kleinere von Säulen unterstützte Nischen, an die sich nach allen Seiten Nebenräume anreiheten, über welchen das obere Geschoß für die Frauen sich befand. In der verschwenderischen Pracht der Ausstattung aber, in der Bekleidung der Wände und Pfeiler mit buntfarbigem Marmor, in den reichen Goldmosaiken, welche die Kuppeln und Nischen bedeckten, in den üppigen und schwächlichen Ornamentsculpturen, namentlich an den Säulencapitellen, die kaum noch eine Spur von Verständniß verrathen für die eigentliche Bedeutung dieses architektonischen Gliedes, äußern sich deutlich orientalische Einflüsse.

Die prächtigste und imposanteste Erscheinung der byzantinischen Baukunst ist die hochberühmte Sophienkirche, die Kirche der (göttlichen) Weisheit, welche Justinian in der unglaublich kurzen Zeit von sechs Jahren in Constantinopel erbauen ließ. Zehntausend Menschen arbeiteten ununterbrochen an dem Bau, an 7 Millionen Thaler wurden darauf verwandt. Mit stummem Entzücken soll der Kaiser nach der Vollendung das wunderbare Heiligthum betreten haben und beim Anblicke des von Gold und Silber errichteten und im Farbenschimmer zahlloser Edelsteine prangenden Altars voll höchster Begeisterung in die Worte ausgebrochen sein: „Gelobt sei Gott! Ich habe dich überwunden, Salomo!“ Die Sophienkirche ist das glänzendste und geistreichste, aber auch das gewagteste und gezwungenste Beispiel einer Ver-



Alhambra

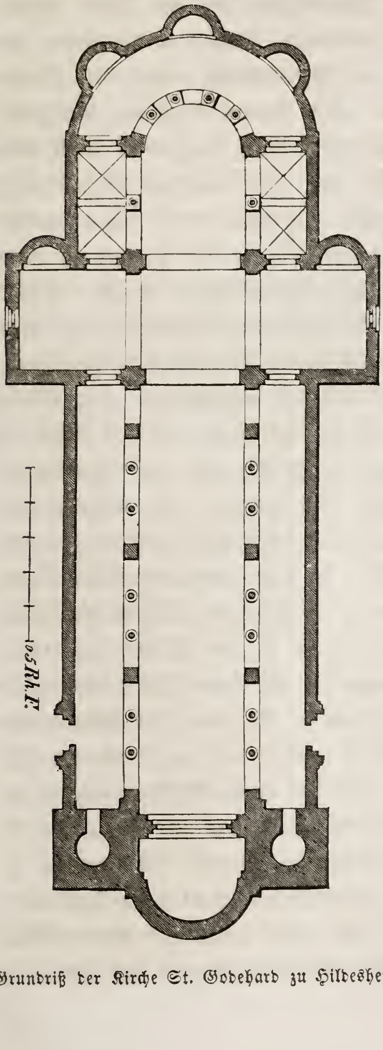
bindung von Basilika und Kuppelbau. Denn obgleich äußerlich die mannichfaltig gegliederten Räume beinahe ein quadratisches Ganze von 252 Fuß Länge und 228 Fuß Breite darstellen, so ist doch im Innern der Versuch, das Langschiff zu bewahren, dadurch gemacht, daß sich an die Hauptkuppel, welche 106 Fuß im Durchmesser hat und sich 177 Fuß hoch erhebt, vorn und hinten je eine Halbkuppel mit demselben Durchmesser anschließt, so daß der Mittelbau sich zu einem länglichen Oval erweitert. Von der hintern Halbkuppel zweigt sich wieder eine Altarapsis und zwei Seitenapsiden ab; die beiden Seitenapsiden an der vorderen Halbkuppel gehen in die Vorhalle über. Zwei Seitenschiffe legen sich an das Oval an, die wieder in buntem Wechsel zu einer Fülle von Räumen sich gliedern, über denen sich die Frauenempore mit Säulenstellungen gegen das Mittelschiff erheben. Von der überschwänglichen Pracht, mit der alle diese Räume ausgestattet sind, vermag keine Beschreibung eine Vorstellung zu erwecken. Nach der Eroberung Constantinopels durch die Türken im Jahre 1453 wurde die Sophienkirche in eine Moskhee umgewandelt, und an ihren vier Ecken mit schlanken Minarets versehen, die den unerfreulichen Eindruck einer willkürlichen Mischung fremdartiger Elemente nur noch erhöhen.

Das Gotteshaus des Islam, die Moskhee, ist nie zu einer festen und überall giltigen Gestalt durchgedrungen, obgleich ein ganz bestimmtes Bedürfniß auch ihre Theile, wie die der christlichen Kirche, vorzeichnete; dieselben waren: eine geräumige Halle für die Betenden, ein Allerheiligstes für die Aufbewahrung des Koran, ein Brunnenhof zur Reinigung der Pilger vor dem Gebete, ein Thurm (der schlanke Minaret), von dem herab der Muezzin die Gläubigen an die Stunde des Gebetes mahnte. Auch in der Structur sind die Araber nicht schöpferisch gewesen; sie lehnten sich mehr oder weniger bald an die Basilika, bald an den by-

zantinischen Kuppelbau an. Dagegen hat ihre schweifende, bewegliche Phantasie eine Fülle originellen Details geschaffen in der architektonischen Gliederung, indem sie den halbkreisförmigen Bogen in den Hufeisenbogen und in den Spitzbogen umwandelten, vor allem aber in der Ornamentik, indem sie die Wandflächen teppichartig mit jenen bunten, ewig wechselnden Formspielen bedeckten, die aus schematisirten Pflanzentheilen, schön geschwungenen Linien und geometrischen Figuren gemischt noch heute nach deren Erfindern den Namen Arabesken führen. Das Merkwürdigste aber ist, daß dieser ornamentale Zug sich sogar der architektonischen Detailbildung bemächtigte; und so entstanden jene zahllosen, in buntester Farbenpracht schimmernden, oft durchbrochenen Gypszacken, womit ganze Bogen, Decken und Kuppeln überladen sind, und welche den Beschauer unwillkürlich an Bienenzellen oder Tropfsteingebilde erinnern.

Die Denkmäler der arabischen Architektur sind überall da zerstreut, wohin die Nachfolger Mohameds mit dem Schwerte in der Hand den Islam getragen haben: in Arabien, Aegypten, Sicilien, Spanien (Cordova, Sevilla, Granada), Persien und Indien. Die Blüthe des maurischen Stiles aber ist entfaltet in jenem zaubrischen Königspalaste, den Sie längst unter dem Namen Alhambra kennen, und der auf steilem Felsen dicht bei Granada in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut ist. Das ganze Schloß ist um zwei große Höfe gruppirt, die mit ihren schattigen Säulenhallen und ihren plätschernden Fontainen erquickende Kühlung gewähren. Das nebenstehende Bild zeigt Ihnen einen Theil der inneren Räume, an denen Sie die kecke Zierlichkeit und die sinnverwirrende Pracht dieser Bauweise am besten inne werden können. „Gern überläßt man sich der berauschenden Wirkung dieser mit Recht elfenartig genannten Räume und vergißt darüber den Mangel architektonischer Strenge.“

Die Formen der altrömischen Basilika und des byzantinischen Kuppelbaues gaben nun der germanischen Welt, die sich auf den Trümmern des römischen Reichs im Lauf der Jahrhunderte nach der Völkerwanderung aufbaute, die Anhaltepunkte für Entwickelung des romanisch-christlichen Kirchenbaues. Ein Querschiff wurde nicht bloß Regel, man verlängerte auch jenseits desselben das mittlere Langschiff und schob so die Haupttribüne des Altars zurück, daß man für den Chor größeren Raum bekam. Vergleichen Sie, um sich dies zu vergegenwärtigen, den Grundriß der Kirche St. Godehard in Hildesheim mit dem oben abgebildeten von St. Paul bei Rom. Der Altarraum und Chor als ein Gemeinsames wurde nun bedeutend erhöht („der hohe Chor"), so daß man unter ihnen auch beträchtliche Krypten oder Grabkirchen, Säulenreihen mit Kreuzgewölben anlegen konnte, um dort Märtyrer- und Reliquienfeste zu feiern. Die Flügel des Querschiffes,



Grundriß der Kirche St. Godehard zu Hildesheim.

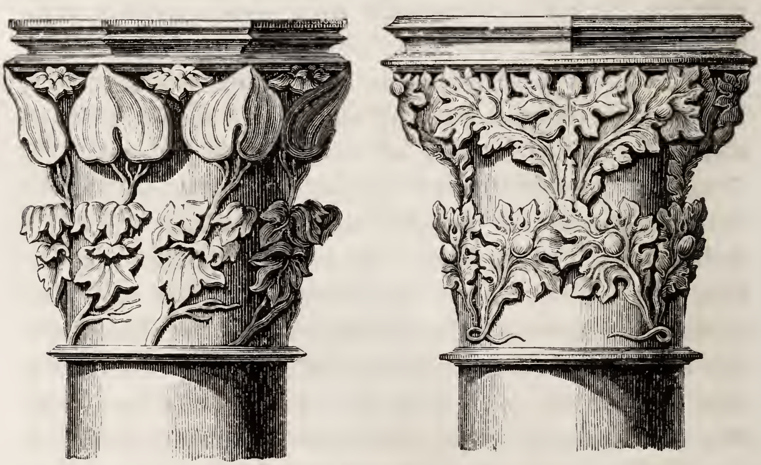
durch Brüstungsmauern von dem Chore getrennt, wurden zu besonderen Kapellen. Statt der flachen Decke im Innern ward das Kreuzgewölbe in Anwendung gebracht und die gegliederten Pfeiler an den Wänden des Mittelschiffs bis zur Decke hinaufgeführt und dort durch breitgesprengte Bogen miteinander verbunden. Im westlichen Theile des Mittelschiffs ruhten auf Säulen und Gewölbpfeilern die Logen oder Emporkirchen, die gleichsam ein zweites Stockwerk bildeten. Man brachte sie auch wohl in den Flügeln des Kreuzschiffes an. In deutschen Basiliken errichtete man auch dem Hauptchor gegenüber noch einen zweiten Chor selbst mit einer zweiten Krypte (so in den Domen zu Bamberg, Mainz, Naumburg, in den Stiftskirchen zu St. Michael und Godehard in Hildesheim, St. Sebald in Nürnberg, zu Gernrode 2c.); man ließ ferner in den Arkadenbögen Pfeiler und Säulen wechseln oder letztere ganz von ersteren verdrängen, und endlich verschmolz man den Thurm auf der Westseite mit der Kirche zu einem lebendigen Ganzen. Bald legen sich auch zwei Thürme vor beide Seitenschiffe und umgeben das große, reich ornamentirte Hauptportal, über welchem nicht selten das durch Speichen gegliederte Radfenster angebracht ist. In dem architektonischen Detail und in der Ornamentik herrscht die willkürlichste Mannichfaltigkeit. Dem romanischen Stile eigenthümlich ist das Würfelcapitell. Die italienischen Basiliken zeichneten sich durch Annäherung an den byzantinischen Stil aus, indem sie über dem Durchschnitt von Lang- und Querschiff eine Kuppel aufführten und Gallerien über den Seitenschiffen anordneten, die sich durch Arkaden gegen das Mittelschiff öffneten. Der Thurm blieb stets zur Seite des Gebäudes. Wir können den romanischen Baustil im Ganzen genommen als das System der gewölbten Basilika bezeichnen.

Der germanische Geist, der nach lebendiger Entwickelung des Individuellen strebte und mit der Großartigkeit und Harmonie

des Ganzen die reichste Gliederung des Einzelnen verbinden wollte, durchbrach endlich die Fesseln der antiken Ueberlieferung und ging zu einer völlig neuen Stufe in der Kirchenbaukunst über, indem er den Spitzbogen, der schon bei den Arabern aufgetaucht war, zum Grundmotiv erhob. Durch den Spitzbogen ward es möglich, ein und dieselbe Höhe bei verschiedener Weite zu erreichen und zugleich den Druck der Gewölbe mehr auf Einen Punkt und zwar nach unten zu lenken; sicherte man diesen Stützpunkt durch ein Widerlager, — dies geschah durch Strebepfeiler, die man nach außen verlegte — so konnte man die dicken Mauern entbehren, sie vielfach (namentlich durch größere Fenster) durchbrechen; man konnte im Innern jeden Pfeiler zum Gewölbträger und alle Pfeiler gleich machen, so daß sie näher zusammenrückten und der perspectivischen Durchsicht den reichsten Wechsel verliehen. Alle Theile wurden schlanker und strebten leicht nach oben. Der Drang zur Unendlichkeit, die Sehnsucht nach dem Jenseits, der Blick zum Himmel — der sich nicht (wie in dem Kreis- und Hufeisenbogen der griechischen und arabischen Tempel) auf der Erde wohlgefällig abschließt und abrundet — fand nun einen angemessenen Ausdruck. Der Rundbogen leitet das Auge hinauf und wieder hinab, der Spitzbogen führt den Blick doppelt nach oben und hält ihn in der Höhe fest. So wird auch das Gemüth über die Sinnenwelt emporgehoben und zum ernsten Kampf mit dem Irdischen ermuntert. Der griechische Tempel breitet sich mit sicherem Behagen auf der Erde aus und stimmt das Gemüth heiter und festlich — die germanische Kirche strebt zum Himmel empor, sie ist erhaben und voll heiligen Ernstes.

Ueber die Ornamentik und das Aeußere dieser zuerst von den Italienern (denen alles Nichtrömische „gothisch", d. i. barbarisch war) spöttisch sogenannten gothischen Baukunst weiß ich Ihnen, wenn ich nicht zu ausführlich werden will, nichts Besseres

zu bieten, als was Lübke in seiner „Vorschule zur Geschichte der Baukunst des Mittelalters“ darüber schreibt. „Für die Ornamentik“, heißt es dort, „ist zu bemerken, daß die Kapitäle durchweg zur Kelchform zurückkehren: diese ist für den gothischen Stil ähnlich zur Grundform geworden, wie für den romanischen die Würfelform, tritt daher auch wie jene häufig nackt auf. Wo sie dagegen durch Laubwerk verziert ist, weicht dieses wesentlich vom romanischen Ornamente ab: war jenes aus dem Innern des Kapitäls organisch hervorgewachsen, so ist hier das Laubwerk nur wie lose auf den Kern desselben geklebt und treu der Natur nachgeahmt.



Kapitelle vom Kölner Dom.

Von großer Wichtigkeit für das Innere war ferner, daß die Wandmalerei mit den Wandflächen schwand (obwohl sie für die Bemalung der architektonischen Glieder auch jetzt noch verwendet wurde) und als Glasmalerei in die Fenster überging. Der Charakter dieser oft wunderbar schönen Glasgemälde ist der, einen vor die Oeffnung gehängten Teppich vorzustellen. Daher sind sie

meistens aus teppichartigen Mustern zusammengesetzt und nehmen außerdem unter Baldachinen einzelne statuenartige Gestalten auf.

Das Aeußere empfängt seinen charakteristischen Reiz durch die Ausbildung der Strebepfeiler und Strebebögen. Die einfachste Form des Strebepfeilers ist die eines in Absätzen aufsteigenden Wandpfeilers, oben am Dachgesimse aufhörend und dort durch eine schräge Bedachung geschlossen. An den einzelnen Absätzen befinden sich ebensolche schräge Abdachungen, zweckmäßig eingerichtet, um dem Wasser Abfluß zu gewähren. Diesen Zweck unterstützt die Profilirung des Wasserschlages, die aus einer recht-



Wasserschlag.



Kreuzblume.

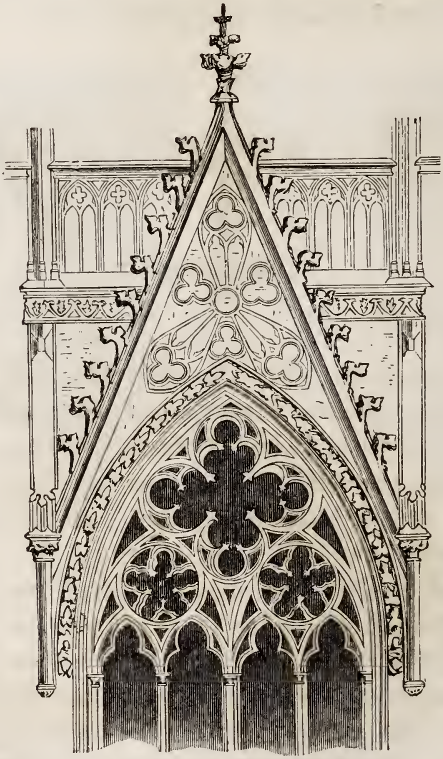


Krabbe.

winkeligen Abplattung nebst tiefer Einkehlung und klarer Ausbiegung besteht. Dasselbe Profil kehrt an allen äußeren Gesimsen wieder. Bisweilen aber wird der Strebepfeiler durch ein Giebeldach geschlossen, welches manchmal auf der Spitze mit einer Kreuzblume, an den Giebelrändern mit eigenthümlichen Steinblumen (Knollen, Kügelchen, Krabben) geziert ist.

Da jedoch der Strebepfeiler das wichtigste Motiv für die decorative Ausbildung des Aeußeren ist, so gab man ihm bei reicheren Bauten als Dach eine Spitzsäule, deren Spitze und Kante man mit Kreuzblumen und Krabben schmückte. Manchmal höhlte man ihren Körper aus und stellte in die so gewonnene Nische eine Heiligenstatue. Die Spitzsäulen dienen als Einfassungen für die

reichen Spitzgiebel oder Wimperge (d. i. Windberge), die überall da angewandt werden, wo ein Spitzbogen am Aeußeren mit starker Profilirung heraustritt. Noch reicher und prachtvoller wurden die großen spitzbogigen Portale ausgebildet, indem ein mannichfaltiger Wechsel von vortretenden und eingekehlten Gliedern ihre Wandungen belebt, die zugleich durch Statuetten von Heiligen auf Consolen und unter Baldachinen ausgefüllt sind. Wegen der weiten Spannung des Bogens wird bei großen Portalen oft ein Pfeiler in die Mitte gestellt, und also ein doppelter Eingang gewonnen."



Wimberg vom Kölner Dom.



C. Heck dir. Leipzig. Verlag v. Fr. Brandstetter. C. Bertrand sculp.

MÜNSTER IN FREIBURG.

(Breisgau)

Die ersten Anfänge der gothischen Baukunst zeigten sich im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts in Paris und seiner Umgebung (die Front und der Chor von St. Denis 1137—1144), sodann in England, wo man die Kathedrale von Canterbury (den Chor von 1174—1185) im neuen Stil bauete; aber am Rhein fand diese Bauweise am entschiedensten Eingang und die Deutschen bildeten sie am tiefsinnigsten aus. Der erste gothische Bau auf deutschem Boden war das Schiff von St. Gereon zu Köln (1217—1227); vollständig durchgeführt ward er zu Trier in der Liebfrauenkirche (1227—1244). Auch der schöne, wenn auch einfachere Magdeburger Dom ward schon 1211 begonnen. Frankreich, die Niederlande, Deutschland, England und Skandinavien, selbst Italien und Spanien haben zahlreiche gothische Bauten aufzuweisen. Zu den vortrefflichsten gothischen Kirchen gehört das im Laufe des 13. Jahrhunderts erbaute Münster zu Freiburg im Breisgau, von dem ich Ihnen eine Abbildung beigefügt habe, und sodann das Münster zu Straßburg, von Erwin von Steinbach im Jahre 1277 begonnen, aber erst nach 400 Jahren vollendet. Ich bitte meine Freundin, das Gehaltvolle zu lesen, was Goethe im 39. Band seiner Werke über den Genius dieses deutschen Künstlers gesagt hat; es ist ein würdiges Ehrendenkmal des Baumeisters.

Der Zeitpunkt rückt indeß immer näher, wo auch der großartigste und schönste gothische Bau auf deutscher Erde, in welchem der gothische Stil überhaupt zu reinster edelster Durchbildung gelangt ist, der Kölner Dom, nicht mehr ein Halbfertiges sein, sondern seine Idee in aller Herrlichkeit vollständig verwirklicht sein und das Ganze vollendet dastehen wird. Die Doppelreihe der Strebepfeiler, die einander übersteigen und in hohe Spitzthürme auslaufen, und die vierfache Reihe der Strebebögen geben schon von Außen dem kolossalen Bau die schönste Gliederung. Der tiefe Ernst und die hohe Würde des frommen Gemüthslebens, aber

auch die Kraft und Tüchtigkeit eines Bürgerthums, das solche Gotteshäuser zu gründen und zu bauen unternahm, erfüllen unsere Seele, wenn wir durch das prachtvolle südliche Portal eintreten, und wir möchten niederknieen und anbeten, wenn wir uns nun in dem Säulenwalde, der sich in unendlicher Perspective auszudehnen scheint, befinden. Ein fünffaches Langschiff wird von einem dreifachen Querschiff gekreuzt; majestätisch erhebt sich der hohe Chor, von 7 Kapellen umkränzt, durch die farbigen Glasfenster in ein magisches Licht gehüllt. Sie stellen die Könige von Juda dar. Aber auch die fünf Glasfenster im nördlichen Seitenschiff, in den Jahren 1508 und 1509 gebrannt und Erzbischöfe und Heilige darstellend, sind von großer Wirkung und gehören zu den besten alten Glasmalereien. Den Grund zur Kirche legte der stolze und mächtige Erzbischof von Köln, Konrad von Hochstädten, am 14. August 1248; aber erst am 27. September 1322 konnte der Chor geweiht werden; die steten Kämpfe zwischen den Erzbischöfen und der Stadt hinderten den Bau; man machte einzelne Anläufe, aber im Beginn des 16. Jahrhunderts ward die Arbeit gänzlich eingestellt, das unfertige Gebäude kam in Verfall und die Franzosen benutzten es als Heumagazin. Doch die Fürsorge und Anstrengung der Könige Friedrich Wilhelm III. und IV. retteten den Wunderbau vor der Vernichtung und am 14. August 1848, als am 600jährigen Jubelfest der Gründung, ward das Langhaus mit den beiden Querschiffen zum Gottesdienste eingeweiht. Den Schluß des Wunderbaues werden die beiden kolossalen in durchbrochene schlanke Spitzen auslaufenden Thürme bilden, deren Originalrisse man aufgefunden hat. Das Hauptgewölbe steigt 140 Fuß empor bei einer Breite des Mittelschiffs von 44 Fuß; die Gesammtlänge der Kirche beträgt 532 Fuß und ebenfalls 532 Fuß soll die Höhe der Thürme betragen. Der berühmte Thurm des Straßburger Münsters hat nur 480 Fuß.


A. Krauss. sc.

Der Dom zu Köln

in seiner einstigen Vollendung.

Doch, als ob der menschliche Geist sich nicht lange in der reinen Aetherhöhe der Erhabenheit halten könne, fiel auch der gothische Stil dem Verfalle anheim, indem er sich in allerlei willkürliche Spielereien und phantastische Künstelei verirrte. Eine Reaction gegen solche Ausartung war zugleich eine Reformation des edleren Baustils, und sie blieb nicht aus. Sie war ein Gegensatz des Südens gegen den Norden, objectiver Regel gegen subjective Willkür und ward von den Italienern in's Leben gerufen, die durch die Ueberbleibsel römischer Baukunst, die sie vor Augen hatten, eindringlich auf die alten Formen hingewiesen wurden. Der Florentiner Filippo Brunellesco (1377 — 1444) studirte mit dem Maßstabe in der Hand die Ruinen der römischen Baudenkmäler, und als im Jahre 1420 Baumeister aller Nationen nach Florenz zur Vollendung der dortigen Domkuppel berufen wurden, legte er der Versammlung seinen imposanten Bauplan vor, der von der Signoria genehmigt wurde. Die gewaltige Kuppel erhebt sich mit der Laterne 330 Fuß hoch und ruht auf einer riesigen Trommel mit großen Rundfenstern. Damit war der neue Baustil angebahnt, den man wegen der Neubelebung und Wiedergeburt der Antike die Renaissance nannte, und die namentlich im 16. Jahrhundert in Rom, wohin Papst Julius II. die größten Meister berief, ihre höchsten Triumphe feierte. Prächtige Kirchen, aber nicht minder prächtige Profanbauten, Paläste (der Palazzo Pitti in Florenz von Brunellesco wurde ein Muster für Palastbauten), Grabmäler, Brücken, Triumphbogen entstanden nun wieder in den reinen, altrömischen Formen. Das herrlichste Beispiel der neuen Bauweise ist die Peterskirche in Rom. Im Jahre 1506 wurde ihr Bau von Bramante begonnen, in den folgenden Jahren von verschiedenen Meistern, unter andern Rafael, nach mehrfach verändertem Plane fortgeführt, bis endlich 1546 Michelangelo Buonarotti

(sprich: Mikel Andschelo) den Plan des riesigen Kuppelbaues entwarf, der auch nach seinem Tode eingehalten und bis 1667 zu Ende geführt wurde. Die Verhältnisse sind so kolossal, daß eine unserer gewöhnlichen Kirchen sammt dem Thurme recht wohl in den St. Peter hineingestellt werden könnte, denn die Länge beträgt noch im Innern 575′ (im Aeußeren 640′), die Breite im Kreuz 470′; das Gewölbe hat 170′ Höhe, die Kuppel über der Mitte 220′ und außen bis zum Kreuze 408′. So kolossal die Verhältnisse sind, so vollendet schön sind sie doch; nur die Ueberladung mit Bildwerken und Altären (deren Zahl 29 beträgt) im Innern ist zu tadeln.

Italienische Meister und junge Künstler, die ihren Geschmack in Italien gebildet hatten, brachten nun den neuerweckten römischen Baustil in's Ausland, und der gothische trat nach einem langen Kampfe, der sich in der wunderlichsten Verquickung der Gothik und Renaissance in der Detailbildung äußerte, endlich ganz zurück. Am zähesten hielt England an der Gothik fest; doch fand auch hier allmählich der Stil der Renaissance Eingang, und das großartigste Beispiel der neuen Richtung ist die von Christopher Wren von 1675—1710 erbaute Paulskirche in London.

Aber auch die echte Renaissance hat nur eine kurze Blüthe gehabt. Schon im 17. Jahrhunderte artete sie, unter dem Einflusse der Porzellanbildnerei, der Kunsttischlerei, der Goldschmiedekunst zu jenen wunderlich verschrobenen und verschnörkelten Formen aus, die man mit dem Namen des Rococo bezeichnet. Die Heimath dieses Stiles war vielleicht — Dresden, wo Sie auch in dem unter August dem Starken erbauten Zwinger, der nur der Vorhof eines riesigen Palastes sein sollte, ein durchgebildetes Beispiel davon sehen können. Sicher aber hat der Rococostil erst von Versailles, vom Hofe Ludwig's XIV. aus, die Reise um die Welt gemacht und an allen europäischen Höfen

Eingang gefunden. Das verknöcherte, in akademische Regeln geschnürte Rococo ist der Zopfstil des 18. Jahrhunderts.

Endlich war der Architektur noch eine zweite Wiedergeburt beschieden, reiner und schöner, als die italienische Renaissance. Brunellesco hatte die griechische Baukunst nur in ihrer mißverstandenen römischen Umwandlung studiren können. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aber fing man an, die Monumente auf hellenischem Boden zu durchforschen, und es erschloß sich dem erstaunten Auge wieder die reine griechische Architektur in ihrer unvergleichlichen Wahrheit und Schönheit. Zwei Meister waren es vor allen, die die neu zum Bewußtsein gekommenen Gesetze der classischen Baukunst in das Leben einführten, Carl Friedrich Schinkel in Berlin durch sein Schauspielhaus und sein Museum, Leo von Klenze in München durch die Glyptothek, die Pinakothek, die Ruhmeshalle und die Walhalla bei Regensburg, während Semper im Dresdner Theater und Museum zur reinen Renaissance zurückkehrte, aber nicht ohne auch sie durch die neugewonnenen Anschauungen zu vertiefen.

Wir stehen am Ende. „Wie sieht es aber mit der Baukunst in unsern Tagen aus?“ fragen Sie mich, liebe Freundin, „in welchem Stile baut man denn heute?“ Es ist schwer, eine Antwort darauf zu geben. Die Architektur unserer Zeit ist in einer großen Gährung begriffen. Wir experimentiren mit allen Gattungen; hier führt man einen Privatbau im engen Anschluß an hellenische Formen auf, dort versucht man es mit der Renaissance, wieder wo anders capricirt man sich darauf, die erstorbene Gothik „zu neuem Leben zu galvanisiren“, und an einem vierten Orte vermengt man mit der barbarischsten Willkür Stilelemente aller Zeiten und Völker. Gern möchten wir uns in den schönen Traum wiegen, daß der deutschen Kunst noch eine große Zukunft beschieden sei, da das deutsche Volk endlich zu politischem Leben

erwacht ist und Hand angelegt hat, sich seinen Staat zu bauen. Denn zu allen Zeiten ist es ja die höchste politische Machtentfaltung gewesen, welche der Wissenschaft und Kunst die rascheſten Flügel geliehen hat. Eins jedoch nur läßt sich mit Sicherheit voraussagen. Auch im kirchlichen Leben vollzieht sich gegenwärtig eine mächtige Umwälzung; nimmermehr wird die Architektur wieder wie bei den Hellenen im Tempel, oder wie im Mittelalter im Dom den Ausgangspunkt ihrer Thätigkeit erblicken. Das stattliche Wohnhaus des wohlhabenden Bürgers, das riesige Fabrikgebäude mit seinen rauchenden Essen, die Stätten der Erziehung und des leiblichen Wohles bilden den Kern einer modernen städtischen Anlage. Der Kirchenbau liegt im Argen. Nur im Profanbau ist das Heil für die weitere Entwickelung der Architektur zu suchen, und wenn nicht alle Zeichen trügen, so wird es eine durch echt griechischen Geist geläuterte Renaissance sein, der die Zukunft gehört.

Einundzwanzigster Brief.

In meinen letzten beiden Briefen habe ich Ihnen einen Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung der Baukunst gegeben, freilich nur kurz und mit wenigen charakteristischen Strichen gezeichnet, aber doch, wie ich hoffe, hinreichend, um Sie für's Erste dazu anzuregen und zu befähigen, bedeutsame Bauwerke mit Verständniß und Genuß zu betrachten. Haben Sie Lust, Einzelnes noch genauer kennen zu lernen, so empfehle ich Ihnen, Lübke's „Geschichte der Architektur“ einmal vorzunehmen. Doch wird auch Kugler's „Handbuch der Kunstgeschichte“ und Lübke's „Grundriß

der Kunstgeschichte", worin zugleich Bildhauerei und Malerei behandelt sind, schon genügen. Lassen Sie mich auch heute noch einmal, liebe Freundin, bei demselben Gegenstande verweilen und noch einige allgemeine Bemerkungen über das Wesen der Baukunst hinzufügen.

Schon oft hat man die Baukunst mit der Musik verglichen. Schlegel hat mit einem vortrefflichen Bilde die Architektur „gefrorne Musik" genannt, Hauptmann hat das Gleichniß umgekehrt und die Musik als „flüssige Architektur" bezeichnet. In der That sind beide Künste in mancher Beziehung verwandt mit einander. Einmal schon dadurch, daß sie nicht, wie Malerei und Bildhauerkunst, Dinge aus der wirklichen Natur nachahmen, sondern nur irgend eine Idee, eine Stimmung zum Ausdruck bringen können, die Architektur durch die raumerfüllenden Massen, die Musik durch die zeiterfüllenden Töne. Daß der Componist sein Musikstück „setzt", erinnert ebenfalls an eine bauende Thätigkeit, und mit Recht spricht man von der „musikalischen Architektonik" einer Sonate oder Symphonie und versteht darunter die Art und Weise, in welcher ihre einzelnen Sätze durch Verwandtschaft der Tonarten, durch Gleichartigkeit der Stimmungen verknüpft sind, und wiederum innerhalb eines einzelnen Satzes Motiv und Gegenmotiv einander ablösen. Und wie in der Musik bestimmte mathematische Verhältnisse walten, wie die Tonmassen in gleichmäßigem Rhythmus dahinströmen, wie die Schwingungen der auf einander folgenden Töne einer Melodie oder der zusammenklingenden Töne einer Harmonie gewissen einfachen Zahlenverhältnissen entsprechen, so herrschen bestimmte Grundformen, der rechte Winkel, der Kreis, das Dreieck in der Architektur, gewisse einfache Zahlenreihen lassen sich in der Länge, Breite und Höhe eines Gebäudes und in dem Verhältniß der Theile zum Ganzen nachweisen. Namentlich mache ich Sie auf ein solches Zahlenverhältniß aufmerksam, welches in

seiner vollendeten Schönheit wunderbarer Weise von der Natur selbst an die Hand gegeben ist, den sogenannten „goldnen Schnitt“. Man sagt von einer Linie, daß sie nach dem goldnen Schnitte getheilt sei, wenn der kleinere Theil sich zum größeren so verhält, wie der größere zum Ganzen. Annähernd, aber auch nur annähernd, entspricht diesem Verhältniß die Zahlenreihe 3, 5, 8. Der menschliche Körper ist, natürlich mit zahllosen kleineren und größeren Abweichungen bei den einzelnen Individuen, im Wesentlichen nach dem goldnen Schnitt gebaut. Der Oberkörper bis zur Taille verhält sich zum Unterkörper wie dieser zur ganzen Gestalt; in demselben Verhältniß steht der Oberarm zum Unterarm, der Oberschenkel zum Unterschenkel, die Stirn zu den unteren Gesichtspartieen. Ueberall wo dieses Verhältniß entgegentritt, hat es etwas ungemein Befriedigendes für das Auge. Das Format eines Buches wird dann den angenehmsten Eindruck machen, wenn sich die Breite zur Länge, wie die Länge zur Summe der beiden Seiten verhält. Unsere „ästhetischen Briefe“ also, liebe Freundin, gehören wenigstens, was das Format betrifft, durchaus nicht zu den „schönen“ Büchern, und das sogenannte „Classikerformat“, in welchem man noch vor wenigen Jahren einzig und allein Schiller's und Göthe's Werke kaufen konnte, ist mir wenigstens mit seiner annähernd quadratischen Form jederzeit abscheulich erschienen. Die größten Künstler haben immer unbewußt und nur geleitet von ihrem natürlichen Schönheitssinn den goldnen Schnitt in ihren Schöpfungen zur Anwendung gebracht. In den Verhältnissen des Kölner Domes ist er in der überraschendsten Weise bis in die einzelnen Glieder hinein nachgewiesen worden, und ebenso waltet er in der Gestaltengruppirung von Rafael's Sixtinischer Madonna.

Am griechischen Tempel habe ich Ihnen in meinem vorletzten Briefe nachgewiesen, wie schön und deutlich dort jedes Glied schon durch seine Gestalt und Verbindung sein Wesen und seine Thätig-

keit gleichsam von selbst ausspricht und so der ganze Bau den Eindruck eines lebensvollen Organismus hervorruft. Dies ist denn auch die oberste Forderung, die jeder vollendet schöne Bau erfüllen muß. Dann braucht auch die Construction nicht verdeckt zu werden, frei und offen soll die Wechselwirkung von Kraft und Last, von Tragendem und Getragenem dem Blicke sich darstellen. Das einfachste Bauernhaus wirkt ansprechend, wenn das Balkengerüst, dessen Zwischenräume mit Ziegeln ausgefüllt sind, nicht durch eine trügerische Kalkhülle verdeckt ist, sondern sichtbar bleibt und womöglich durch einen kräftigen, farbigen Anstrich nur noch hervorgehoben wird. Wahrheit muß in einem schönen Baue herrschen, jedes einzelne Glied muß eine Gestalt aufweisen, die seiner Leistung entspricht. Nur dadurch, daß die Theile eines Baues ihre Bedeutung an sich und in ihrer Verbindung mit dem Ganzen deutlich ausdrücken, wird die todte Masse von Geist und Leben durchdrungen. Daß aber nun die mannichfaltigen Theile auch wirklich ein Ganzes, eine Einheit bilden, auch dies muß dem Auge deutlich erscheinen, und dies geschieht durch die Symmetrie. Diese architektonische Einheit, die man Symmetrie nennt, besteht nicht blos darin, daß gleichartige Theile auch gleiche Gestalt haben und in gleichen Zwischenräumen wiederkehren, wie am dorischen Säulenfries die Metopen und Triglyphen oder am gewöhnlichen Wohnhause die Fenster, sondern sie setzt eine Mittellinie voraus, die das Ganze in zwei Hälften schneidet, deren jede das Spiegelbild der andern darstellt. Nun können die einzelnen Theile der einen Hälfte unter einander so verschieden sein, wie sie wollen, wenn nur jedem Theile ein gleicher auf der andern Hälfte entspricht, der sich in gleicher Entfernung wie jener von der Mitte befindet. Freilich darf die Mittellinie nie selbst hervortreten, in's Leere fallen, sondern sie muß die beiden Hälften eines Giebels, eines Bogens, eines Fensters, einer Thür, von denen ja die eine

ohne die andere gar nicht bestehen könnte, mit einander verbinden. Wäre dies nicht so, so würde statt der Einheit vielmehr eine Trennung in die beiden Hälften eintreten. Der menschliche Körper, der auch hier wieder als Muster dienen kann, ist völlig symmetrisch gebaut. Rechte und linke Seite haben jede ihr Auge, ihre Wange, ihr Ohr, ihren Arm, und immer ist der rechte Theil nicht die bloße Wiederholung, sondern das Spiegelbild des linken. Aber ohne Stirn, Nase, Mund, Kinn, deren Hälften getrennt gar nicht denkbar sind, durch welche die Mittellinie aber hindurchgelegt ist, würde keine Einheit in der Mannichfaltigkeit zu Stande kommen. Ein größerer Reichthum in der Gliederung kann dadurch noch erzielt werden, daß die Mitte selbst eine symmetrische Einheit ist und die Seiten wiederum zu selbständigen symmetrischen Gruppen ausgebildet sind. So wird der Mittelbau eines Schlosses, dessen Mittellinie Giebel und Portal theilt und eben dadurch verknüpft, von zwei Seitenflügeln umrahmt, die vielleicht den Mittelbau in kleineren Dimensionen wiederholen. Ebenso stehen die beiden Thürme zur Seite eines Kirchenportales, über dessen Bogen der spitze Winkel des Daches den die Mitte andeutenden Scheitelpunkt bildet. Diese Symmetrie, die hier an der Façade des Baues dem Auge entgegentritt, herrscht aber auch in seinem Grundriß. Legen Sie mitten durch die Cella des griechischen Tempels oder durch das Langschiff der Basilika der Länge nach eine Linie, so theilt auch diese den Grundriß in zwei Theile, deren jeder des andern Spiegelbild ist.

Die Architektur begnügt sich aber auch damit noch nicht, die Massen zu einem klaren, harmonischen Ganzen zu gliedern, sie zieht auch die Schwesterkünste, die Malerei und die Bildhauerei, heran und ladet sie ein, einzelne Glieder des Baues zu schmücken. Diese Ornamentirung erhöht noch den Eindruck, wenn sie nur die bedeutenden, sinnvollen Theile nicht verdeckt, sondern im

Gegentheil den Sinn derselben noch deutlicher aussprechen hilft, und vor Allem, wenn sie nicht müßig aufgeklebter Zierrath ist, sondern mit innerer Nothwendigkeit organisch aus den architektonischen Theilen hervorzuwachsen scheint. So verträgt die Wand, als abschließender, herabhangender Teppich gedacht, recht wohl das üppige, phantastische Linienspiel, womit sie in der arabischen Kunst bedeckt worden ist; so erinnert die Decke des griechischen Tempels, mit goldnen Sternen im blauen Felde geschmückt, sinnig an die Sternendecke des Himmels; so gestaltet sich der überquellende Pfühl des ionischen Capitells naturgemäß zur schöngeschwungenen Volute um. Der Blätterschmuck des gothischen Capitells aber, so anmuthig er an sich sein mag, ist doch nur ein äußerlich hinangebrachter Zierrath. Die Musik bietet auch hierin die nahe liegende Parallele. Es ist an sich nicht verwerflich, wenn eine einstimmige Melodie oder ein mehrstimmiger, harmonischer Satz eines Clavierstückes von zierlicher, flüchtiger Passage begleitet und umspielt wird. Nur dürfen diese Arabesken nicht den Kern überwuchern und nicht, wie in den meisten sogenannten „Variationen", von denen Sie hoffentlich eine abgesagte Feindin sind, das ursprüngliche Gerüst völlig verdecken, auflösen und zerstören. Endlich werden auch mit selbständigen Werken der Bildhauerei und Malerei die leeren Flächen und Standorte geschmückt, die die Architektur stehen lassen muß, so mit Gemälden die Wände und Kuppeln der byzantinischen Basilika, mit Statuengruppen die Giebelfelder, mit Figuren in erhabener Arbeit die Metopenplatten und der Friesstreifen des griechischen Tempels. Doch darüber schreibe ich Ihnen ausführlich in meinem nächsten Briefe über die Bildhauerei.

Für heute habe ich nur noch Eins auf dem Herzen. Nicht immer werden Sie Gelegenheit haben, große und bedeutende Bauwerke zu sehen und zu studiren. Aber es giebt eine Architektur im Kleinen, die Sie alle Tage in Ihrem Zimmer um sich haben,

und mit der Sie sich ununterbrochen zu schaffen machen, vermuthlich ohne es zu wissen. Das einfachste Geräth, welches dem täglichen Gebrauche dient, der Tisch, daran Sie schreiben, die Lampe, die Ihnen dabei freundlich ihr Licht spendet, der Krug, aus dem Sie eingießen, die Schale, von der Sie den Apfel und die Traube nehmen, es sind alles in ihrer Art kleine Gebäude, die zunächst ein bestimmtes Bedürfniß befriedigen, die sich aber auch der Mensch von den frühesten Zeiten an nicht begnügt hat, bloß zweckmäßig zu gestalten; nein, er bildete sie schön, um auch dadurch seinem Leben einen heiteren Schmuck zu verleihen. Will aber das Kunsthandwerk, das diese Geräthe schafft, wahrhaft Schönes hervorbringen, so muß es auf den Wegen der Architektur schreiten und sich denselben Gesetzen unterordnen, die für jene gelten. Auch das Geräth, das Gefäß ist nur dann vollendet schön, wenn jedes Glied desselben schon durch seine Form und Stellung im Ganzen klar und natürlich seine Bestimmung ausspricht. Der Krug bedarf des breiten Fußes, um sicher zu stehen; der Bauch, der eigentliche Behälter der Flüssigkeit, wölbt sich passender Weise stark nach Außen, verjüngt sich aber nach oben zum Halse, um den Eindruck des Abschlusses zu erwecken; dagegen ziemt die breite Mündung dem Ein- und Ausgießen, der Henkel zweigt sich frei vom Gefäße ab und ladet zum Ergreifen ein. In zweiter Reihe kommen dann erst die angemessenen Verhältnisse dieser einzelnen Glieder, die schön geschwungenen Linien, die Symmetrie des Baues (zwei Henkel), eine naturgemäße Ornamentirung in Betracht. Bitte, achten Sie immer recht sorgfältig auf diese Architektur im Kleinen; es liegt, wenn man sie fleißig beobachtet, eine unerschöpfliche Quelle darin, den Blick zu schärfen und den Geschmack zu bilden. Es ist erstaunlich, mit welch' sinnlosem und häßlichem Geräth der Markt des Kunsthandwerkes noch immer überschwemmt wird, und noch erstaunlicher, wie die große Masse der sogenannten Gebildeten dies

Alles „reizend" und „allerliebst" findet. Wollen Sie sich vor solcher Geschmacksverirrung bewahren, so unterrichten Sie sich gelegentlich einmal darüber, wie vollendet Schönes auch hierin das classische Alterthum geleistet hat. „Das Leben der Griechen und Römer" von Guhl und Koner und Overbeck's „Pompeji" zeigen Ihnen eine Reihe guter Abbildungen von antiken Gefäßen und Geräthschaften und verschaffen Ihnen überhaupt einen höchst interessanten Einblick in das ganze private Leben und Treiben der beiden classischen Völker. Vor allen Dingen aber begnügen Sie sich nie damit, einfach zu gestehen, daß Ihnen dies oder jenes Geräth gefalle oder mißfalle. Suchen Sie sich stets der Gründe dieser Empfindung bewußt zu werden; immer werden Sie finden, daß die Ursache Ihres Mißfallens in dem Widerspruch zwischen Form und Bedeutung, in verfehlten Verhältnissen, im Mangel an Symmetrie, in Ueberladung mit äußerem Zierrath oder willkürlicher Verbindung der Ornamente (besonders häufig einer barbarischen Mischung von Organischem und Unorganischem) beruht, während das Gegentheil angenehme Empfindungen weckt. Hier im Kleinen wie dort im Großen liegt in dem Verständniß der Gesetze des Schönen die Quelle des höchsten Genusses. — Wie grundverschieden wird von zwei Hörern dieselbe Sonate aufgefaßt! Am Ohre des Einen rauschen wirre Tonmassen vorüber, höchstens zuckt ihm des Tactes Gleichmaß unwiderstehlich durch die Glieder, und dann und wann verschafft sich eine packende oder einschmeichelnde Melodie, wenn sie recht isolirt auftritt, in seinem Innern Eingang. Vor der Seele des Andern steigen die Tonmassen allmählich zu einem erhabenen Baue empor, er verfolgt im Geiste, wie Glied an Glied sich reiht, ein Motiv aus dem andern hervorblüht, dieselbe Weise in gleichen Zwischenräumen in verschiedenen Lagen wiederkehrt, und er gelangt auf diesem scheinbaren Umwege zu einem tausendfach höheren Genusse als Jener. Ist es in der

Architektur anders? Wo der Eine die starren Massen eines Gebäudes stumpf anschaut, sein Auge unstät und unbefriedigt von Glied zu Glied irrt, da entdeckt der Andere Kraft und Leben, eine stille Musik scheint ihm in diese Räume gebannt zu sein, und er glaubt die Sprache des künstlerischen Genius zu vernehmen, die sich hinter diesen Formen birgt.

Zweiundzwanzigster Brief.

Wir kommen zur Bildhauerkunst (Plastik oder Sculptur). Während die Malerei nur die Grenzen einer Körperfläche, wie sie sich dem Auge von einem bestimmten Punkte aus darstellen, in Umrissen (Conturen) auf einer Ebene wiedergiebt und dabei durch Licht und Schatten in der Farbe den Schein der Körperlichkeit hervorzurufen sucht, stellt die Plastik die Form der Dinge selbst dar und leistet dabei auf die Wirkung der Farbe im Großen und Ganzen Verzicht, so daß wir hier beinahe die reine Formenschönheit genießen können. Ihre Aufgabe ist es nun, die wirklichen, organischen Dinge der Natur nachzuahmen, den selbständigen, persönlichen Geist in seiner körperlichen Bildung darzustellen. Die Pflanze hat nichts Selbständiges; mit der Wurzel haftet sie in der leblosen Erde. Darum wendet sie zwar die Architektur passend als Ornament an, die Malerei wendet sich ihr mit Vorliebe zu, in der Plastik ist sie aber selten verwendet worden. Das Thier kann wohl auch vom Bildhauer dargestellt werden, aber immer nur als Gattung, nicht mit persönlichem Geiste erfüllt. Die freie, beseelte menschliche Gestalt zu bilden ist der alleinige Vorwurf idealer Sculptur. Die Bildhauerkunst kann nichts Vollkommeneres nachahmen, als schöne, jugendliche Menschengestalten

in der Blüthe ihrer Kraft. Doch darf sie nicht etwa bloße Copieen der Natur liefern, sondern sie muß ideale Menschengestalten schaffen, die von allem Unwesentlichen und Zufälligen der natürlichen Bildung gereinigt und befreit sind. Sie zeigt also die edelste Bildung, welche die Natur nie und nirgends aufzuweisen hat. Auch in der Bildhauerkunst waren die Griechen Meister und sind es für alle Zeiten geblieben. Im Reichthum an Werken der Sculptur können auch die Aegypter und orientalischen Völker, wie Assyrer und Inder, mit den Hellenen wetteifern; aber die Schönheit haben erst die Griechen entdeckt. Die ägyptische Sculptur war wesentlich heilige (hieratische) Kunst; ihr Ausgangspunkt aber war durchaus architektonisch. Daher jene starren, leblosen Gestalten, welche mit dem Rücken an den Pfeiler, vor dem sie stehen, angewachsen zu sein scheinen, jene Gestalten, die alle wie nach einem gewissen Schema oder wie mit der Maschine gearbeitet sind. Mit Recht sagt ein neuerer Alterthumsforscher, daß man ganzen Reihen ägyptischer Bildwerke gegenüber sich nie veranlaßt fühle, nach dem Meister zu fragen; so sehr gleicht eins dem andern, so sehr gebricht es an aller Individualität des schaffenden Künstlers. Alles ist nach einer festgesetzten Manier gebildet, über welche hinaus die Kunst sich nie entwickelt hat. Aehnlich, und doch wiederum anders verfuhr die assyrische Sculptur. Sie war wesentlich höfische Kunst; ihr Ausgangspunkt war ornamental, decorativ. Darum bildete auch sie nicht die lebendige Natur nach, sondern sie stilisirte dieselbe; alle natürliche Form gestaltete sich unter ihren Händen zu bloßer Ornamentik um. Betrachten Sie die zierlichen Ringellöckchen an dem Fell und die regelmäßig gelegten Federn an dem Flügel der umstehenden Figur, und Sie werden verstehen, was ich meine. Aber glauben Sie wohl, daß es auch noch heutzutage mitten unter uns einen Kunstzweig giebt, bei dem einem ein wenig assyrisch zu Muthe wird? Sehen Sie sich den



Assyrische symbolische Thiergestalt.

Adler auf einem preußischen oder die wappenhaltenden Löwen auf einem sächsischen Thaler an, das ist stilisirende Formgebung! Die indische Sculptur endlich war ebenfalls meist decorativ, daher ohne echte Naturwahrheit, und überdies war auch ihr Charakter deutlich durch den der indischen Religion bestimmt. Den geheimnißvollen, schwankenden und träumerischen Vorstellungen des Brahmaismus entsprechend fehlte es auch der bildenden Kunst der Inder an erfreulichen, energischen Gestalten; das Zarte und Anmuthige, das vielen Bildungen nicht abzusprechen ist, neigt doch allzusehr zu weichlicher, üppiger Formgebung. Auch der nebenstehend abgebildete Kamadewa, der mit rosenbekränztem Pfeil und Bogen bewaffnete Liebesgott der Inder, hat etwas Weibisches in seinen Gliedmaßen, die übrigens unterhalb förmlich krüppelhaft entwickelt sind; der Papagei, der ihn trägt, wird Sie mit seinem steifen Gefieder an die assyrische Gestalt erinnern.



Kamadewa (Indischer Amor).

Wie ganz anders die hellenische Sculptur! Hier ist weder von einem architektonischen noch von einem decorativen Princip die Rede, sondern von vornherein stellt die griechische Kunst in gesundem, naturalistischem Streben die lebensvolle menschliche Gestalt als solche selbständig in den Vordergrund. Schon die ältesten unvollkommenen Versuche bekunden deutlich das Streben, treu und fleißig die lebendige Natur wiederzugeben. Freilich fußte auch die hellenische Kunst auf dem Boden der Religion, aber einer Religion, die ihrem ganzen Wesen nach der Kunst keine Fesseln anlegen konnte, sondern ihr Flügel leihen mußte. Den Satz der jüdischen Schöpfungsgeschichte: „Gott schuf die Menschen sich zum Bilde“ kann man für die religiöse Kunst der Griechen umkehren

und sagen: Die Griechen schufen ihre Götter sich zum Bilde, sie stellten sie rein menschlich dar. Des Menschen höchstes Denken ist ja der Mensch. Die poetische Götter- und Heldensage gab ihnen ihre schönen, mit dem höchsten geistigen und sittlichen Gehalte erfüllten Göttergestalten — gesteigerte Menschen; die Bildhauerkunst schuf sie nur der Poesie nach. Darum hielt sie sich fern von jener maßlosen Kolossalität, von jenen abenteuerlichen, phantastischen Mischgestalten aus allerhand menschlichen und thierischen Körpertheilen, von jener abscheulichen Vervielfältigung einzelner Gliedmaßen, wodurch die orientalische Kunst göttliche Erhabenheit auszudrücken suchte, und wovon Ihnen die oben abgebildete assyrische wie die nachstehende ägyptische Gestalt Proben



Aegyptische Sphinx.

geben mögen. Ein zweites förderndes Element war das Volksleben und seine Sitte. Die täglichen Leibesübungen in der Ringschule (Palästra) und die Kampfspiele, welche zu bestimmten Zeiten in Olympia und an andern Orten Griechenlands abgehalten wurden, und bei denen Tausende mit Begeisterung zuschauten, wie menschliche Kraft, Schönheit und Gewandtheit um den idealen Preis eines schlichten Oliven- oder Fichtenkranzes rangen, bot dem Künstler reiche Gelegenheit, die menschliche Natur in ihrer vollkommensten Bildung zu beobachten und zu studiren.

Was soll ich Ihnen aber im Einzelnen von erhaltenen Denkmälern dieser herrlichen Kunst vorführen oder von verloren gegangenen erzählen? Bedenken Sie die Masse von Sculpturwerken, welche die Alterthumsmuseen von Rom, London, Paris, München und viele kleinere füllen! Und das Alles sind nur kümmerliche Reste des unendlichen Reichthums, den die Hellenen einst mit eignen Augen schauten, dem Werthe nach nicht der zehnte, der Menge nach nicht der hundertste Theil davon! Lassen Sie mich also aus der Zeit der Entwicklung, des Werdens und Wachsens der hellenischen Plastik, aus dem Jahrhunderte ihrer höchsten Blüthe, und aus der Periode ihres Sinkens je eines oder einige der bedeutendsten Monumente herausgreifen.

Bei weitem das interessanteste Denkmal aus der Zeit, da die griechische Kunst noch im Emporsteigen begriffen war, sind die hochberühmten marmornen Giebelgruppen des Athenetempels auf der Insel Aegina, welche 1811 aufgefunden und im Jahre darauf von dem kunstsinnigen Kronprinzen (König Ludwig I.) von Bayern für 70,000 bayrische Gulden angekauft wurden. Sie kennen sie gewiß unter dem Namen der Ae gineten und haben wenigstens Einzelnes davon in Gypsabgüssen gesehen. So unversehrt freilich, wie sie in Ihrer Erinnerung stehen, sind sie keineswegs gefunden worden; hier fehlten Köpfe, dort Arme und Füße, und erst der Bildhauer Thorwaldsen, von dem Sie bald noch mehr hören sollen, hat sich der ungemein schwierigen Aufgabe unterzogen, die fehlenden Theile möglichst getreu im Geiste des Erhaltenen zu ergänzen, und so sind sie jetzt in der Münchener Glyptothek aufgestellt. Diese Bildwerke stammen aus der Zeit gleich nach den Perserkämpfen. In der großen Seeschlacht bei Salamis im Jahre 480 v. Chr., wo die Hellenen über die gewaltige Flotte des Xerxes den Sieg davon trugen, hatten sich die Aegineten den Preis der Tapferkeit errungen und schmückten nun den Tempel ihrer Schutzgöttin mit

jenen beiden Gruppen, welche, einander sehr ähnlich, Kampfscenen aus dem trojanischen Kriege darstellen, genauer: Kämpfe um die Leiche eines Gefallenen, wobei sich äginetische Helden unter dem Beistande der Athene besonders hervorthun. Auf den ersten Blick werden Ihnen diese Gestalten zwar sehr alterthümlich, aber nicht sehr schön erscheinen. Haben Sie etwa öfter ägyptische Sculpturen in Abgüssen oder Abbildungen gesehen, so werden Sie bei flüchtiger Betrachtung vielleicht gar geneigt sein, eine gewisse Aehnlichkeit herauszufinden. Das wäre jedoch eine arge Täuschung. Die Bewegungen sind zwar nur wegen ihrer Mannichfaltigkeit bewundernswürdig, übrigens sind sie noch gebunden und rufen eher den Eindruck angenommener Stellungen hervor. Auch sind die Köpfe weder schön, noch ausdrucksvoll, es ist kein Leben und Odem darin; sie tragen alle dieselben fast typischen Züge, welche beinahe aussehen wie ein einfältiges, süßliches Lächeln. Ein solches Lächeln wirklich darzustellen, hat der Künstler natürlich nicht beabsichtigt, sondern die Gesichter sind ihm eben nicht besser gelungen, am geistigen Ausdrucke ist seine Kunst noch gescheitert. Aber wie ganz und gar voll Leben und Naturwahrheit sind die einzelnen Körperformen! Da ist fast eine anatomische Genauigkeit, welche die treueste Nachahmung der Natur bezeugt, keine Spur von starren, schematischen Gebilden oder von stilisirender Ornamentik. Und beachten Sie wohl, wie der Künstler selbst seine Freude darüber an den Tag legt, daß er es verstand, den menschlichen Körper so getreulich nachzubilden: er hat an seinen Kriegern alle Gewandung und alle Rüstung verschmäht, nur Helm, Schild und Waffen dargestellt; durch Nichts sollte die natürliche Schönheit des Leibes verhüllt werden. Das ist durch und durch echt griechische Kunst!

Die höchste Blüthe der hellenischen Plastik fällt in die Zeit, als Athen unter Perikles' Leitung den Vorrang von allen griechischen Staaten behauptete. Damals lebte Phidias, der größte

Bildhauer nicht allein, sondern der größte künstlerische Genius der Alten überhaupt, der in seinen Werken Formvollendung, ideale Schönheit, geistige Tiefe in höchster Potenz vereinigte. Ein großer Kreis von Schülern schaarte sich um ihn und führte unter seiner Leitung alle die großartigen künstlerischen Unternehmungen aus, mit denen ihn sein Freund Perikles betraut hatte. Von Phidias' Hand war die kolossale, eherne Athene, welche auf der Akropolis von Athen im Freien stand, und deren Helmbusch und Lanzenspitze schon den von dem Vorgebirge Sunion herkommenden Schiffern im Sonnenschein entgegenglänzte. Auch sie war, wie die Aegineten, zum Andenken an die persischen Siege dort aufgestellt. Die beiden Hauptwerke des großen Künstlers aber waren die Tempelbilder, die er für das Heiligthum der „jungfräulichen" Athene auf der Burg von Athen und für den Tempel des Zeus in Olympia schuf. Aber diese beiden Juwelen der hellenischen Plastik sind für alle Zeiten vernichtet, und ich kann Ihnen nichts bieten, als eine kümmerliche Beschreibung, wie sie sich aus den Nachrichten der alten Schriftsteller und unvollkommenen Nachbildungen aus späterer Zeit gewinnen läßt. Zunächst also die Parthenos.

Die Göttin war aufrecht stehend gebildet, ungefähr 37 Fuß hoch. Sie stand auf einer Stufe, deren Vorderfläche in erhobener Arbeit die Scene darstellte, wie Pandora von den Göttern beschenkt wird. Die Gestalt der Athene selbst war aus Gold und Elfenbein, — aus Gold das lange, bis auf die Füße herabreichende und unter der Brust gegürtete Gewand, aus Elfenbein alle nackten Theile, Kopf, Vorderarme, Füße. Von der Größe mag Ihnen das einen Begriff geben, daß sogar die Ränder ihrer Sandalen mit Kampfscenen aus den Kentaurenkämpfen geschmückt waren. Auf dem Haupte trug die Göttin den Helm, die Brust war zur obern Hälfte mit der goldnen, schlangenumsäumten Aegis umgürtet, auf deren Mitte das Medusenhaupt (Gorgoneion) prangte.

Auf der rechten Hand trug sie eine etwa sechs Fuß hohe Siegesgöttin, welche wie schwebend der Athene zugewandt war und ihr mit ausgestreckten Armen einen Kranz darreichte. Der linke Arm aber stützte sich auf den großen, kreisrunden Schild, der an der Seite der Göttin lehnte und ebenfalls mit Reliefs verziert war, welche Amazonenkämpfe darstellten; gleichzeitig hielt die linke Hand die Lanze. Unter dem Schilde geborgen aber erhob sich, in gewaltigen Ringen emporsteigend, die heilige Burgschlange von Athen. So als die siegreiche, und dann friedliche, schützende Göttin stand Athene in ihrem Heiligthume.

Sie wundern sich über das kostbare Material dieser Statue? „Aus Gold und Elfenbein?“ so fragen Sie erstaunt, „ich habe immer geglaubt, daß die Griechen ihre Statuen nur aus dem edelsten weißen Marmor schufen, und habe die völlige Farblosigkeit der antiken Bildwerke gerade für einen ihrer größten Vorzüge gehalten!“ In der That, es mag Ihnen schwer fallen, wenn Sie sich der zahlreichen Marmorstatuen erinnern, die Sie in Museen gesehen, und an denen Sie wohl nie eine Spur von Farbe entdeckt haben werden, plötzlich zu glauben, daß diese Bildwerke ebenso wie einzelne architektonische Glieder des Tempels ursprünglich bemalt waren und nur die Zeit ihre Farben vertilgt hat, Sie werden geneigt sein, dies für eine Barbarei zu halten, die dem hellenischen Geschmacke gar nicht zuzutrauen sei. Und doch, machen Sie sich nur vertraut mit dieser unwillkommenen Vorstellung! Nicht nur Schmucksachen, Waffen, Kränze waren in der Regel aufgemalt, vergoldet oder besonders aus Bronze angesetzt, sondern selbst die Säume der Gewänder und einzelne Körpertheile, wie Haupthaar, Bart, Lippen schimmerten in kräftigen Farben; die Augen der Athene Parthenos und mancher anderen Statue waren sogar aus Edelsteinen eingesetzt. Reichere Gemeinden hatten immer Tempelbilder aus Gold und Elfenbein, ärmere ersetzten die kostbaren

Stoffe durch Marmor und vergoldetes Holz. Hoffentlich werden Sie sich mit dieser vermeintlichen Geschmacklosigkeit befreunden, wenn Sie bedenken, wie durch eine bescheidene und discrete Anwendung der Farbe das Auge des Beschauers zu rascherer Gliederung und Uebersicht eines Bildwerkes angeleitet werden mußte.

Doch jetzt zum Zeus des Phidias. Auch er war aus Gold und Elfenbein gebildet. Der Gott war auf einem Throne sitzend dargestellt, das ganze Bildwerk war ungefähr 38 Fuß hoch, für die Dimensionen der Tempelcella allerdings etwas zu groß, so daß Jemand den wohlfeilen Witz machen konnte: „Wenn der Gott aufstünde, so würde er das Tempeldach abheben.“ Zum Throne führte eine Stufe, die auf ihrer Vorderseite in eingelegter Arbeit die Geburt der Aphrodite aus dem Meere in glänzender Götterversammlung zeigte. Der Thron selbst prangte in reichem Schmucke von Ebenholz, Elfenbein, Gold und buntem Gesteine; je zwei Füße waren in halber Höhe durch eine Querleiste verbunden, der Raum oberhalb derselben durch Statuen, unterhalb durch schrankenartig abschließende Gemälde ausgefüllt. Oben auf den Pfosten der Thronlehne, rechts und links zu Häupten des Gottes standen zwei freistehende Gruppen, die drei Horen und die drei Chariten (Grazien). In stiller, schlichter Weise saß der Gott auf dem Throne; der Oberkörper war unverhüllt, das Gewand umgab nur die untern Partieen, ein Zipfel ging am Rücken empor und fiel vorn über die linke Schulter herab. Auf dem Haupte trug der Gott den grünemaillirten Olivenkranz, mit dem linken gesenkten und leise gekrümmten Arm hielt er das Scepter, auf dessen Spitze der Adler saß, auf der vorgestreckten Rechten stand die Siegesgöttin, Zeus zugewandt, ein Stirnband ausbreitend und dem Gotte darreichend. Das göttliche Haupt war leicht geneigt, höchste Majestät und Anmuth zugleich, himmlische Ruhe, eine unendliche Weisheit, Kraft und Milde war über dies Antlitz ausgegossen.

Tausende wallfahrteten alljährlich nach Olympia, um dieses Wunderwerk der Kunst, das die Alten zu den sieben Wundern der Welt rechneten, zu schauen; für unglücklich hielt sich, wem es nie in seinem Leben vergönnt gewesen war, den olympischen Zeus mit eignen Augen zu sehen. Was Sie so oft in Mythologieen oder wohl auch in schönster Goldprägung auf Ihrem Einbande als „olympischen Jupiter" dargestellt finden, das sind in der Regel sehr mittelmäßige Abbildungen einer Statue aus der römischen Kaiserzeit, die mit ihrer theatralischen Attitüde Ihnen nicht im Entferntesten eine Vorstellung von der Majestät, Schönheit und erhabenen Einfalt des olympischen Zeus zu geben vermag. Selbst die berühmte kolossale Zeusbüste von Otricoli, die Sie gewiß oft bewundert haben, ist keine getreue Nachbildung: die gewaltige Lockenfülle rührt nicht von Phidias her, sondern ist das Product einer spätern, bereits nach Effect haschenden Zeit.

Glücklicherweise sind aber doch auch Denkmäler erhalten, welche aus jener unvergleichlichen Zeit des Phidias selbst stammen, welche zwar nicht von der eignen Hand des Meisters herrühren, aber aus seiner Schule, seiner Werkstatt hervorgegangen sind, nach seiner Anleitung, vielleicht nach seinen Zeichnungen gearbeitet sind, und in denen Sie einen Hauch seines unsterblichen Geistes spüren können. Ich meine die reichen Reste von dem Sculpturenschmucke des Parthenon, welche im Anfange dieses Jahrhunderts von Lord Elgin, dem damaligen englischen Gesandten in Constantinopel, nach England gebracht und nach langen Verhandlungen 1815 durch Parlamentsbeschluß für 35,000 Pfd. Sterling für das britische Museum in London angekauft worden sind, dessen werthvollsten Besitz sie nun ausmachen. Auch diese Monumente sind zwar zum größten Theile bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt; bei der Belagerung Athens durch die Venetianer im Jahre 1687 hatten die Türken den Parthenon zum — Pulvermagazin eingerichtet, eine

Bombe schlug hinein und riß den Tempel auseinander! Dennoch genügt das Erhaltene, um uns einen Blick in jene Blüthezeit der hellenischen Kunst thun zu lassen, die man noch am Anfange dieses Jahrhunderts kaum zu ahnen vermochte. Die erhaltenen Reste sind dreifacher Art; theils gehören sie den beiden kolossalen Gibelgruppen des Tempels an, theils dem äußeren Säulenfries, welcher ursprünglich aus 92 Metopenplatten bestand, theils dem 502 Fuß langen Friesstreifen, der sich im Innern der Tempelcella oben rings um die Mauer herumzog. Die Figuren auf den Metopen sind in hoch erhobener Arbeit (Hautrelief), die des Cellafrieses in flach erhobener (Basrelief) ausgeführt. Die Gruppe des Ostgiebels über dem Eingange des Tempels stellte die Geburt der Athene oder richtiger die Scene nach der Geburt dar. Sie wissen, daß die Göttin der Sage nach völlig gerüstet dem Haupte des Zeus entsprang — ein künstlerisch natürlich nicht darstellbarer Moment. Darum wählte der Künstler den Augenblick, da die Göttin „plötzlich erwachsen und in ihrer ganzen Herrlichkeit als Zeus' eigenstes und liebstes Kind unter den staunenden Göttern des Olymp dasteht", während zwei eilende Botinnen, hier die Siegesgöttin, dort Iris, gleichsam „antike Engel der Verkündigung" herab auf die Erde gesandt werden, um den Menschen die frohe Botschaft zu bringen. Eine andere Sage bildete den Gegenstand des Westgiebels. Die Alten erzählten, Athene habe sich in uralter Zeit mit Poseidon, dem Gotte des Meeres, um den Besitz des attischen Landes gestritten. Wer dem Lande das köstlichere Geschenk bringen würde, dem sollte es angehören. Da schlug Poseidon auf der Akropolis mit seinem Dreizack an den Felsen, und ein Wasserstrahl sprang empor, — die geheiligte Burgquelle Athens, die Göttin aber ließ dicht daneben den ersten Oelbaum aufsprießen und gab damit dem Lande die kostbarere Gabe. Dieser Streit oder wiederum richtiger der Augenblick des für Athene entschiedenen

Sieges war im westlichen Giebel dargestellt; auch hier begleiteten andere Gottheiten die beiden Hauptgestalten. Die Metopenplatten zeigten in mächtigem Hochrelief Kampfscenen, namentlich die im attischen Sagenkreise so vielfach gefeierten Kentaurenkämpfe. Der lange Friesstreifen endlich stellte die feierliche Procession dar, welche sich bei dem größten zu Ehren der Athene gefeierten Feste, den sogenanten Panathenäen, durch die Stadt hinauf nach der Burg zu ihrem Heiligthume bewegte.

Nachbildungen wenigstens von einer Auswahl dieser herrlichsten und vollkommensten Ueberreste der griechischen Plastik finden Sie schon längst in jedem Museum von Gypsabgüssen. Ich lege es Ihnen recht dringend an's Herz, sich durch die entsetzliche Verstümmelung dieser Bildwerke nicht von ihrer Betrachtung abschrecken zu lassen. Freilich ist es bequemer und lockender, Unversehrtes zu betrachten, wenn es auch weit weniger schön wäre, und es gehört eine gewisse Ueberwindung dazu, sich recht mit Liebe in diese Momente zu vertiefen; desto reicher ist aber dann auch der Genuß, der Sie belohnt. Betrachten Sie die liegende männliche Gestalt des Ostgiebels, die mit Windeseile dahineilende Iris und die herabschwebende Siegesgöttin, den gewaltigen Torso des Poseidon von der Westseite, den siegreichen Kentauren in der einen Metope, welcher in wilder Freude triumphirend über die Leiche des Griechen dahinsprengt, der zu seinen Füßen liegt, die erlauchte Götterversammlung und die prächtige Cavalcade athenischer Jünglinge im Fries — welche Wahrheit und Treue herrscht in diesen Formen bis in's Kleinste hinein, hier in maßvoll naturalistischer, dort in idealster, hoch über das Irdische gesteigerter Bildung, welch ein warmes, pulsirendes Leben durchströmt alle Glieder dieser Gestalten! Alle Bewegungen sind natürlich, sie erscheinen alle wie plötzlich durch einen Zauber festgehaltene Momente, zu denen man sogleich den vorausgehenden und den nachfolgenden im Geiste ergänzen könnte.

Aber schenken Sie auch der Gewandung einen Blick; diese großartigen, tiefgezogenen Falten an dem flatternden Gewande der Iris, die liebevolle Durchbildung in den unendlich zarten Fältchen, welche die blühenden Glieder jener im Schooße einer zweiten gelagerten Frauengestalt deckt — es ist unmöglich, Vollendeteres zu denken, geschweige denn zu schaffen. Und nun bedenken Sie, daß diese Giebelgruppen hoch über dem Erdboden aufgestellt waren, daß die Rückseite nie eines Menschen Auge zu sehen bekam, und dann betrachten Sie, wie auch an dieser Rückseite Alles mit derselben liebevollen Sorgfalt gearbeitet ist wie vorn, — hat Schiller da nicht Recht, wenn er sagt: „Genie ist Fleiß?" Den geistigen Ausdruck kennen zu lernen, sind wir freilich nur auf die Köpfe der Figuren im Fries angewiesen. Und hier begegnen wir einer Schranke, die erst den nach Phidias lebenden Künstlern zu durchbrechen vorbehalten war: diese Züge sind schön und hoch erhaben, aber es ist ein größerer Individualismus denkbar, als er hier zum Ausdruck kommt, feinere oder tiefere Regungen der Seele treten hier nicht in die Erscheinung, über allen liegt die gleiche Stille und Einfalt wie ein zarter Schleier leise ausgebreitet. Die feinsten Unterschiede in der Charakteristik zum Ausdruck gebracht zu haben, den Schlag des Herzens geweckt und die ganze Scala seelischer Empfindungen, zarte, träumerische Regungen nicht minder wie wilde, feurige Leidenschaft dem Marmor eingehaucht zu haben, das ist das Verdienst zweier großer Nachfolger des Phidias aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.: des Skopas und des Praxiteles.

Aber zu lange schon habe ich mit Ihnen in dem Allerheiligsten der hellenischen Kunst verweilt, als daß ich mich eben so lange auch bei diesen beiden Meistern aufhalten könnte. Auch von ihrer Hand ist kein einziges Werk mehr erhalten; doch mögen Sie sich bei einigen hochberühmten Bildwerken, die wenigstens in einiger näheren oder entfernteren Beziehung zu ihnen stehen, ihre Namen

in's Gedächtniß zurückrufen: wenn Sie wiederum vor der Niobe oder vor der Aphrodite von Melos stehen, so gedenken Sie an den Namen des Skopas, und erinnern Sie sich an den des Praxiteles, wenn Ihr Blick wieder auf die sogenannte Leukothea der Münchner Glyptothek, auf die Kolossalbüste der Juno Ludovisi oder auf die mediceische Venus fällt. Denn sicherlich war einer der beiden Künstler der Schöpfer der Niobegruppe; aber da das spätere Alterthum selbst bereits in Zweifel darüber war, welcher von beiden sie geschaffen habe, so kann jetzt erst recht keine Entscheidung darüber gegeben werden. Doch entspricht der tiefe Schmerz einer Mutter, die in wenigen Augenblicken all ihr Glück und ihren Stolz, ihre ganze blühende Kinderschaar, von einem jähen Verhängniß dahingerafft sieht, eher den hochpathetischen Stoffen, die Skopas liebte, als den sanfteren, weicheren Affecten, die Praxiteles in den Kreis seiner Darstellung zog. Die uns erhaltene Niobegruppe übrigens, die im Jahre 1583 in Rom gefunden wurde und jetzt in Florenz steht, ist weder das Original, noch gehören die aufgefundenen Figuren wirklich ein und derselben Gruppe an. Auch die Aphrodite von Melos (milonische Venus), die schönste unter allen erhaltenen Darstellungen dieser Göttin, deren eigenthümliche Stellung nur leider noch immer nicht erklärt ist, geht mit ihren wunderbar warmen und schwellenden Formen auf Vorbilder zurück, die unter den Werken eines der beiden Künstler, vielleicht des Skopas, zu suchen sind. Sie wurde 1820 auf der Insel Melos gefunden und steht jetzt im Louvre in Paris. Die schöne, würdevolle weibliche Gestalt der Münchner Glyptothek, welche einen Knaben auf dem Arme trägt, dem sie mit mütterlicher Hingebung das Haupt zuneigt, ist die Nachbildung eines überaus anmuthigen Werkes, welches Praxiteles' Vater, Kephisodot, geschaffen hat. Es ist Eirene, die Göttin des Friedens, welche das Plutoskind, den Genius des Reichthums, hegt

und pflegt. Das Krüglein, das der Knabe trägt, ist falsch ergänzt; im Original trägt er das Füllhorn, das Sinnbild des Segens. Der kolossale Marmorkopf der Hera in der Villa Ludovisi in Rom, der schönste und großartigste aller erhaltenen Junoköpfe, stammt wahrscheinlich erst aus römischer Zeit, geht aber jedenfalls auf ein Vorbild zurück, das dem Kreise der praxitelischen Kunst seine Entstehung verdankt. Goethe sagte von diesem Kopfe, daß keiner unserer Zeitgenossen, der zum ersten Male vor dies Bild hintrete, „seinem Anblicke gewachsen" sei, und Schiller charakterisirte ihn mit den herrlichen Worten: „Es ist weder Anmuth, noch ist es Würde, was aus dem Kopfe zu uns spricht, es ist keins von beiden, weil es beides ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe, aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück." Die mediceische Venus endlich, die jetzt in Florenz steht, ist ein schwacher Abglanz von einer Statue des Praxiteles, und zwar von dem berühmtesten Werke des Meisters: „Aphrodite, im Begriff in's Bad zu steigen". Die ganze Haltung und Stellung der Göttin, die den Schein der Schamhaftigkeit erwecken möchte, viel eher aber den Eindruck einer lüsternen Koketterie macht, ist ein raffinirter Zug, den erst der Künstler einer spätern Zeit hinzugethan hat; das Werk des Praxiteles war frei davon, es athmete ganz den Geist der Keuschheit und Unbefangenheit.

Sie fragen mich ungeduldig, warum ich bis jetzt noch keine Silbe über den Apollon vom Belvedere, die Artemis von Versailles, den „sterbenden Fechter", und nun gar über den Laokoon habe verlauten lassen? Gemach, liebe Freundin, gemach; alle diese Bildwerke gehören einer Zeit an, da die hellenische Kunst schon wieder von ihrer Höhe herabstieg, und über diese schreibe ich Ihnen in meinem nächsten Briefe.

Dreiundzwanzigster Brief.

Die hellenische Plastik hat wohl auch nach Alexanders des Großen Tode, im dritten Jahrhundert v. Chr., in Griechenland selbst, namentlich in Athen, noch einzelne schöne Blüthen getrieben; einen hervorragenden Platz behaupten aber in dieser Zeit nur Pergamon in Kleinasien und die Insel Rhodos. Während die rhodische Sculptur ihre Gegenstände nach wie vor der Sage entlehnt, nimmt die pergamenische, indem sie die großen Ereignisse der Gegenwart verherrlicht, einen historischen Charakter an. Wie die Hellenen zwei Jahrhunderte früher die Macht der Perser abgewehrt hatten, so bestanden sie jetzt, im Anfange des 3. Jahrhunderts, in Kleinasien und Griechenland siegreiche Kämpfe gegen die hereinbrechenden Schaaren der Kelten oder Gallier, die wie erste Vorboten der großen Völkerwanderung an die Pforten von Hellas pochten. Die Aegineten hatten ihrer Zeit, um den Sieg über die Perser künstlerisch zu verherrlichen, in die Sage zurückgegriffen; damals hätte es noch für Ueberhebung gegolten, das eben erst Geschehene bildlich darzustellen; die spätere Kunst kannte diese Scheu nicht mehr, sie schöpfte ihre Stoffe mit kühnerer Hand aus der frischen Gegenwart. König Attalos von Pergamon stiftete damals auf der Akropolis von Athen ein Weihgeschenk, welches aus vier großen Marmorgruppen von lauter etwa drei Fuß hohen Figuren bestand, und welches den Kampf der Götter gegen die Giganten, den Kampf der Athener mit den Amazonen, die Perserschlacht des Jahres 490 bei Marathon und endlich des Königs eignen Sieg über die Kelten darstellte, — viermal den Triumph der Civilisation über die Barbarei! In neuester Zeit sind eine ganze Reihe von Bildwerken, in verschiedenen Museen Italiens verstreut, als Theile dieses Weihgeschenkes wieder=



A Krausse gest

Der Apollon vom Belvedere.

Leipzig, Fr. [illegible]

erkannt worden. Einer zweiten Gruppe mit lebensgroßen Figuren, die ebenfalls König Attalos anfertigen ließ, gehörte die berühmte Marmorstatue jenes Kelten an, der, auf seinen Schild gelagert, nachdem er sein Horn zerbrochen, sich selbst den Tod gegeben hat, um der Gefangenschaft und Sklaverei zu entgehen. Es ist das herrliche Werk, daß Sie noch öfter mit dem ganz verkehrten Namen „der sterbende Fechter“ werden bezeichnen hören. Im Jahre 279 drang ein Keltenschwarm auch in Griechenland vor und wagte es sogar, das Heiligthum des Apollon in Delphi zu überfallen. Da erhob sich über dem Parnaß ein entsetzliches Unwetter und entlud sich unter Donner und Blitz mit Schnee und Hagel, ein fürchterlicher Schrecken ergriff das Keltenheer, und es wandte sich zur Flucht. Das Volk aber schuf, wunderbarer Weise in heller, historischer Zeit, aus Freude und Begeisterung über den Sieg die Sage, daß Apollon selbst im Verein mit den beiden „weißen Jungfrauen“, Athene und Artemis, deren Bilder vor seinem Tempel standen, im Ungewitter erschienen sei und die Feinde vom Parnaß herabgestürzt habe. Dieser Sage verdankt der Apollon vom Belvedere (vaticanische Apoll) seine Entstehung.

Die Statue ist am Ende des 15. Jahrhunderts in Porto d'Anzo, an der Stelle des alten Antium, eines Lieblingsaufenthaltes der römischen Kaiser, gefunden; ihre Schäden wurden im Jahre 1532 von einem Schüler Michelangelo's restaurirt; so steht sie schon lange Zeit im Belvedere des Vatican in Rom. Sie ist nicht das Original selbst, dies war vermuthlich aus Bronze, sondern nur eine ausgezeichnete Copie davon und wahrscheinlich erst aus römischer Zeit. Die linke Hand war weggebrochen und fehlte, der Ergänzer hat sie mit einer Abkürzung des Bogens wiederhergestellt, und so hat man denn auch Jahrhunderte lang bis in die neueste Zeit geglaubt, daß der Gott

in dem Augenblicke dargestellt sei, wo er eben einen Pfeil abgedrückt habe und nun siegreich von dem gefallenen Gegner hinwegschreite. Ueber den Feind selbst, der dem Gotte gegenüber zu denken sei, sind im Laufe der Zeit viele Vermuthungen aufgestellt worden; sie alle sind aber jetzt in Nichts zusammengesunken. Kurz hintereinander sind in neuerer Zeit zwei kleine Bronzestatuen zu Tage gekommen, die in allem Wesentlichen offenbare Wiederholungen des belvederischen Apollon sind und an denen die linke Hand erhalten ist, aber nicht mit dem Bogen, sondern mit deutlichen Resten einer abgebrochenen Aegis. Die Aegis mit dem darauf gehefteten Medusenhaupte, die auch die Brust der kriegerischen und siegreichen Athene umhüllt, war ursprünglich das Symbol des Gewitters, sodann aber überhaupt alles Grauens und Schreckens. Der Künstler konnte seinem Gotte gar keine passerende Waffe in die Hand geben, wenn er die Niederlage der Kelten bei Delphi verherrlichen wollte. Weniger dem Feinde entgegenschreitend, als vielmehr an der Front des feindlichen Heeres dahinwandelnd, ist Apollon dargestellt. Die Aegis streckt er dem Feinde gerade entgegen, dahin, wohin auch sein Blick gerichtet ist, und schüttelt sie, Entsetzen und Vernichtung bereitend. Denn todbringend war schon der bloße Anblick des Medusenhauptes. Stiller, drohender Ernst lagert auf seinen Zügen, deutlich mit Hohn und Verachtung gemischt, aber die Stirn strahlt schon von der Heiterkeit der Siegesgewißheit. Wie ein deckender Schild erscheint das Gewand, dessen weit ausgebreitete Masse in reicher, prächtiger, schön geordneter Faltenfülle, frei die Luft durchschwebend, sich von dem vorgestreckten Arme aus an der Seite des Gottes niedergießt.

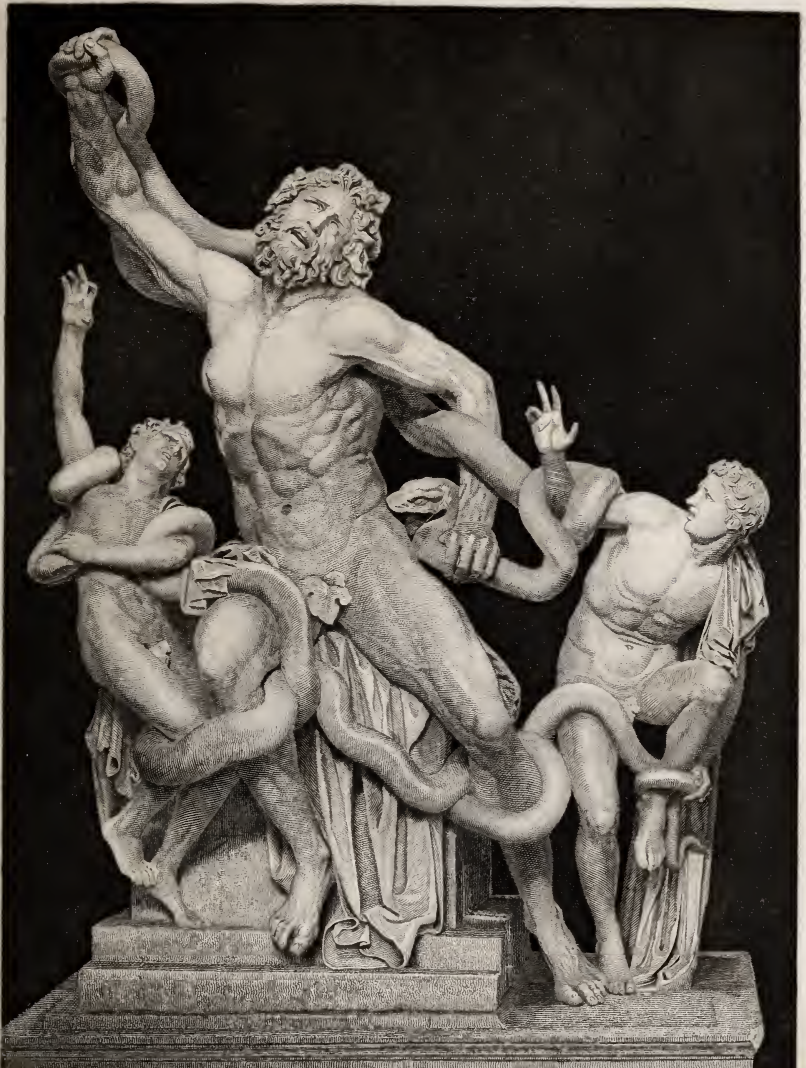
„Wo in aller Welt", so werden Sie fragen, „sind aber hier Spuren, daß dieses herrliche Kunstwerk einer Zeit des

Sinkens angehört?“ Lassen Sie mich die Antwort darauf anknüpfen an den begeisterten Hymnus, den einst der große Schöpfer der Kunstwissenschaft, Winckelmann, dem vaticanischen Apollon widmete. Er sagt: „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. . . . . . Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. . . . . . Ich vergesse alles Andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.“ Spricht nicht eine wahre Verzückung aus diesem Preisgesange? Und doch, wenn Winckelmann heute wiederkommen könnte, gewiß würde er selbst diese Lobsprüche zurücknehmen. Die glühende Begeisterung für den vaticanischen Apoll, die im Anfange dieses Jahrhunderts noch alle Welt theilte, ist verkühlt, seit man die Monumente des Parthenon und andere unzweifelhaft echte griechische Originale kennen gelernt und in ihnen einen untrüglichen, über allen subjectiven Geschmack erhabenen Maßstab für alle erhaltenen Reste der antiken Kunst gewonnen hat. Hätte Winckelmann die Parthenonsculpturen gekannt, hätte er diese Schöpfungen aus der Blüthezeit der hellenischen Kunst, deren Wesen er nur mit prophetischem Geiste ahnte, wirklich mit

Augen gesehen, so würde er ganz anders über den Apollon vom Belvedere geurtheilt haben. Dann würde ihm der Idealismus dieser Körperformen schwächlich erschienen sein, er würde das, was er als Beschränkung der Materie preist, nur als Glätte und Eleganz empfunden haben, hervorgegangen aus einer virtuosen Technik, die sich eine feinere, liebevollere Durchbildung des Einzelnen erläßt, und was ihm als göttliche Erhabenheit Bewunderung abnöthigte, darin würde er jetzt ein theatralisches Pathos erblicken. Denn durchaus auf den blendenden und überraschenden Effect ist die Statue berechnet. Daher dieser prächtig drapirte Mantel, der der schlanken Gestalt zur Folie dient, daher die zierlich geschmückten und künstlich gebundenen Sandalen, daher das reiche, über dem Scheitel zu einem Knauf geordnete Haar.

Es sei ferne von mir, Ihre Freude an diesem Kunstwerke trüben zu wollen. Das wahrhaft Schöne daran kann doch nicht dadurch verkleinert werden, daß man sich seiner Mängel bewußt zu werden sucht. Ziehen Sie getrost Einiges von meinem Urtheile ab, das vielleicht durch den Gegensatz ein wenig schroff gerathen sein mag. Sie werden mir noch dankbar sein für diese Täuschungen, die ich Ihnen bereite, denn Sie werden die Werke der griechischen Sculptur mit ganz anderem Auge betrachten, wenn Sie erst darüber hinaus sind, die Schätze unserer Alterthumsmuseen in oberflächlicher Weise als „antike“ Kunstwerke anzusehen, wenn Sie gelernt haben, feinere Unterschiede zu machen und den natürlichen Entwickelungsgang des Werdens, Blühens und Vergehens, den die griechische Plastik durchgemacht hat, in den erhaltenen Werken wiederzuerkennen.

Eine auffällige Verwandtschaft mit dem Apollon vom Belvedere hat die Artemis von Versailles, jetzt im Louvre in Paris, die rüstige, kurzgekleidete Jägerin, die mit ihrer Hirsch-



A. Krausse gest

Laokoon.

Leipzig, Fr. Brandstetter

kuh davoneilt und eben dabei ist, einen Pfeil aus dem Köcher zu nehmen. Beide Statuen haben denselben erregten Gesichtsausdruck, dieselbe rasche Bewegtheit, die Proportionen stimmen gut zu einander, die zierliche Fußbekleidung des Apollon wiederholt sich bei der Artemis, und ihre ganze Gestalt zeigt die gleiche kalte Eleganz der Technik, so daß es nicht sehr fern liegt, sie für Werke ein und derselben Künstlerhand zu halten. Gedenken Sie der griechischen Sage, daß bei jenem Keltenangriffe Artemis und Athene dem Apollon zum Schutze seines Heiligthums zu Hülfe kamen, so wird es in hohem Grade wahrscheinlich, daß das Original der Artemis von Versailles — denn auch sie ist nur Copie — das rechte Glied einer Gruppe bildete, deren Mittelfigur das Original des vaticanischen Apollon war.

Das bedeutendste Denkmal rhodischer Kunstübung ist die Gruppe des Laokoon, wohl auch im Anfange des 3. Jahrhunderts von drei rhodischen Künstlern nach einem gemeinschaftlich entworfenen Plane gearbeitet. In der Kaiserzeit kam die Gruppe nach Rom in den Palast des Titus; in seinen Ruinen wurde sie auch im Jahre 1506 wieder aufgefunden und steht jetzt ebenfalls im Belvedere des Vatican. Der rechte Arm des Laokoon fehlte und ist von einem Bildhauer des 17. Jahrhunderts leider falsch ergänzt; er war nicht gerade in die Höhe gestreckt, sondern gekrümmt, so daß die Hand in das Haar des Hinterkopfes griff. Die ganze Gruppe ist nicht, wie man früher glaubte, aus einem einzigen Marmorblocke gemeißelt, sondern besteht aus sechs Stücken.

Ehe Sie die Gruppe selbst von Neuem betrachten, rufen Sie sich die Sage vom Laokoon in's Gedächtniß zurück. Zehn Jahre lang hatten die Griechen Troja vergeblich belagert. Da verfielen sie endlich auf die List, daß sie ein großes, hölzernes Pferd vor der Stadt errichteten, in dessen Bauche sich die tüch-

tigsten Helden verbargen; dann steckten sie ihr Zeltlager in Brand und segelten nach einer nahe gelegenen Insel. Freudetrunken eilten die Troer aus der Stadt und schaarten sich staunend um den seltsamen Bau. Während sie noch rathschlagen, was damit geschehen soll, kommt ihnen die trügerische Kunde eines gefangenen Griechen eben recht, daß das Pferd ein Weihgeschenk für Athene sei und Heil und Segen für die Stadt bringen müsse, wenn es seinen Platz auf der Burg von Troja fände. Eilends schickten sich die Troer an, das Pferd in die Stadtmauern hereinzuziehen. Umsonst warnt Laokoon, der Priester, vor einer List, die dahinter verborgen sei; schon sind die Mauern niedergerissen und Alt und Jung stellt sich zum Vorspann vor den riesigen Bau. Laokoon hat sich inzwischen in stillem Kummer über die Thorheit seines Volkes an den Altar zurückgezogen und schickt sich an, mit seinen beiden Söhnen das Opfer zu bereiten. Da kommen plötzlich von der Küste herüber in mächtigen Ringen zwei Schlangen, stürzen zuerst auf die beiden Knaben, dann auf den Vater, und in wenigen Augenblicken erliegen alle drei ihren tödtlichen Bissen. Laokoon hatte für seinen Frevel gebüßt. So meinte das thörichte Volk, und verblendeter noch als zuvor eilen die Troer in ihr Verhängniß. So die Sage, die mit ihrer empörenden Ungerechtigkeit wie ein grausames Räthsel im hellenischen Sagenkreise dastehen würde, wenn wir nicht glücklicherweise wüßten, daß nach einer andern alten Mythe, die nur in dem gewöhnlichen Bericht über den Untergang von Troja völlig zurücktritt, Laokoon durch seinen und seines Geschlechtes Untergang eine alte, schwere Sündenschuld büßt, die er als Priester des Apollon gegen seinen Gott auf sich geladen hat.

Doch nun zurück zu unserm Kunstwerke. Die schreckliche Katastrophe wird durch die drei Figuren in drei auf einander

folgenden Momenten vergegenwärtigt; sie hebt an bei dem ältesten Sohne, Laokoon zur Linken, erreicht ihren Gipfel in der Gestalt des Vaters und findet in dem jüngsten Sohne ihr Ende. Der ältere Knabe ist noch unverletzt; daher ist er gar nicht mit sich selbst beschäftigt, höchstens daß er wie mechanisch versucht, den Ring des Schlangenschwanzes, der um seinen Fuß gelegt ist, abzustreifen. Seine ganze Aufmerksamkeit ist dem Vater zugewandt, zu ihm blickt er entsetzt und mitleidvoll empor. Der jüngere Knabe dagegen erliegt bereits wehrlos dem tödtlichen Bisse des Ungeheuers, sein Widerstand ist gebrochen, die Sinne schwinden ihm, mit der wehmüthigsten Geberde schickt er den letzten hülfeflehenden Seufzer zum Vater. In Laokoon selbst ist der mittelste Act des Dramas, der eigentliche Kampf dargestellt. Krampfhaft spannt er alle seine Kräfte an, um sich aus den Umstrickungen der Schlangen zu befreien, alle Muskeln und Sehnen sind in der höchsten Thätigkeit; aber auch bei ihm ist die Katastrophe schon im Begriff sich zu entscheiden. Schon gießt die eine Schlange mit wüthendem Bisse ihr tödtliches Gift in seine Hüfte aus, und immer vergeblicher wird der Versuch, von dem Altare, auf den er während des Ringens niedergesunken ist, sich wieder zu erheben. Sein Unterleib ist erschöpft, die Seiten hohl; hoch hebt sich die Brust empor und macht sich in ihrer Beklemmung durch einen lauten Aufschrei Luft, die Rechte ist — gedenken Sie der richtigen Ergänzung — voll Verzweiflung gegen den zur Seite gesenkten Kopf gepreßt. Der gräßlichste Schmerz liegt in seinen Zügen; klagend wendet er das Auge nach oben, als wollte er die Götter fragen: Kommt mir denn keine Hülfe in der Noth? Hülfe nicht einmal für die schuldlosen Kinder?

„Und eine Zeit, die solch ein Kunstwerk schaffen konnte, soll sich als eine Zeit des Verfalls verrathen?“ Diese Frage

taucht auch hier wieder wie beim belvederischen Apoll unwillkürlich in Ihrer Seele auf. Wohl ist diese Schöpfung kühn und geistreich, wie keine zweite unter Allem, was von hellenischer Kunst gerettet ist. Und doch verfällt auch sie in dieselben Fehler wie der vaticanische Apollon. Vor allen Dingen brüstet sich auch hier eine virtuose Technik, nur in ganz anderer Richtung, als beim Apoll. Dort äußert sie sich in jener vornehmen Allgemeinheit der Formen, die sich jede feinere Durchbildung erspart — hier verirrt sie sich in das andere Extrem und kehrt gerade eine so studirte anatomische Durchbildung aller Einzelheiten heraus, daß die „harmonische Lebenswahrheit des Ganzen darunter leidet.“ Die schöne maßvolle Mitte zeigen Ihnen die Parthenonsculpturen. Sodann aber ist die Laokoongruppe keine unmittelbar frische, geniale Schöpfung, sondern, wie sie denn in der That durch das Zusammenwirken dreier Künstler entstanden ist, innerlich und äußerlich das Product der raffinirtesten Ueberlegung und Berechnung: innerlich durch die fein ausgeklügelte Stufenfolge der Handlung, wie sie in den drei Figuren zu Tage tritt, äußerlich durch die ganze Anordnung, die sich nur „als ein Fertiges genießen“, aber nimmermehr „als ein Gewordenes denken“ läßt. Sobald Sie sich überlegen wollten, auf welche Weise denn diese drei Menschen und diese beiden Schlangen in diese Situation gekommen sind, so würden Sie finden, daß die ganze Gruppirung im höchsten Grade unwahrscheinlich, ja geradezu unmöglich ist. Es ist auf einen schönen pyramidalen Aufbau abgesehen, dabei Alles auf die augenblickliche Wirkung berechnet, und diesem Streben ist die Naturwahrheit zum Opfer gebracht.

Ich breche hier ab, nachdem ich nur noch ein Wort über die römische Sculptur hinzugefügt habe. Bei weitem die größte Masse aller erhaltenen Werke der antiken Plastik stammt aus

römischer Zeit; es sind gute oder schlechte Copieen von griechischen Originalen. Zahlreiche griechische Künstler siedelten namentlich seit dem Anfange der Kaiserzeit nach Rom über und copirten dort im Dienste reicher Privatleute, förmlich fabrikmäßig, die beliebtesten Werke der griechischen Plastik, in deren Besitz zu sein Modesache geworden war. Es gebricht zwar der römischen Kunst nicht völlig an Originalität, im Großen und Ganzen aber hat sie doch nichts gethan, als die Erbschaft der griechischen angetreten. Sollten Sie Lust haben, genauere Bekanntschaft mit der antiken Plastik überhaupt zu machen, so würde es freilich das Beste sein, an der Hand eines guten Katalogs fleißig ein Museum von Gypsabgüssen zu besuchen. Da möchte ich Ihnen denn vor Allem den ausführlichen Katalog des Berliner Museums von C. Friedrichs empfehlen, der unter dem Titel: „Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik" 1868 in Düsseldorf erschienen ist. Daneben aber studiren Sie fleißig Overbecks lehrreiche und überaus anregende Geschichte der griechischen Plastik, 2. Aufl. Leipzig 1869, und wenn Ihnen daran liegt zu erfahren, wie mannichfaltig die Griechen besonders ihre Götter auffaßten und bildlich darstellten, dann nehmen Sie Brauns Vorschule der Kunstmythologie, Gotha 1854, oder Seemanns gleichnamiges Buch, Leipzig 1869, zur Hand. Die Bücher von Overbeck und Braun enthalten zugleich eine Menge guter Abbildungen.

Vierundzwanzigster Brief.

Das freut mich herzlich, daß Sie meinen Rath so treulich befolgt und schon so fleißig die Gypsabgüsse besucht haben.

Gern glaube ich Ihrer Versicherung, daß Ihr Genuß sich mit jedem Male steigert. Sie meinten früher auch, Sie könnten „sehen“, und nun gestehen Sie mir, daß Sie eigentlich jetzt erst angefangen haben, „sehen zu lernen“. Kunstwerke, an denen Sie früher mit unklaren Empfindungen vorübergegangen sind, reizen Sie jetzt zu immer erneuter Betrachtung an und erschließen Ihnen allmählich das Geheimniß ihrer Schönheit. Aber was habe ich Ihnen da für eine böse Verlegenheit bereitet! Sie haben sich, wie Sie mir schreiben, bei Ihrem letzten Besuche des Museums im ersten feurigen Eifer hinreißen lassen und haben einer Freundin gegenüber, die nach Ihren Andeutungen zu schließen nicht übel bewandert sein muß, in Bausch und Bogen geringschätzig über die Abgüsse gesprochen, die von Bildwerken aus dem Mittelalter und der neueren Zeit dort aufgestellt sind, weil Sie auf meine Worte schwören zu dürfen glaubten, daß die Griechen in der Sculptur für alle Zeiten die unerreichten Meister und Muster gewesen. Sie schreiben mir so kleinlaut darüber, daß ich fast fürchte, dieses Urtheil hat Ihnen eine kleine spöttische Abfertigung eingetragen. Wenn ich das hätte ahnen können, so würde ich Sie in meinem letzten Briefe ganz ausdrücklich vor dieser Uebereilung gewarnt haben. Nun, ich hoffe, wenn Sie mir heute aufmerksam folgen wollen, so werden Sie sich bald mit Ihrer Freundin verständigen.

So viel ist gewiß, daß die spätere Plastik nur dann Vollendetes schaffen konnte, wenn sie treu und hingegeben die Werke der Alten studirte. Dies hat sie aber wiederholt gethan. Die altchristliche Kunst freilich wandte sich beinahe gänzlich von der Plastik ab; die Gestalten der alten Götter, so schön und erhaben sie auch waren, konnten doch denen, die da „im Geiste und in der Wahrheit anbeten“ sollten, nur als eitel Götzen-

bilder erscheinen. Das wenige, was geschaffen wurde, knüpfte an die Formen der Antike an, und so wurden diese in das Mittelalter hinübergetragen und durch die byzantinische, romanische und gothische Kunst hindurch fortgepflanzt, mehr und mehr entstellt und verfratzt. Nicht im Entferntesten können sich die Leistungen des Mittelalters in der Plastik mit denen der Architektur messen. Aber auch hier brachte die Renaissance neues Leben, auch hier wurde die Antike neu erweckt, bedeutende selbständige Aufgaben wurden den Künstlern wieder gestellt und hoben ebenso sehr die gesunkene Technik, wie sie wieder eine wahre, lebendige, großartige Auffassung hervorriefen. Freilich war auch hier derselbe Uebelstand wie in der Architektur: die Künstler schöpften aus zweiter Hand. Wie die Baukunst der Renaissance an die römische Entstellung der griechischen Formen, so knüpfte die Plastik an römische Copieen griechischer Originale, im besten Falle an echt griechische Werke an, die aber bereits einer sinkenden Zeit angehörten. Der belvederische Apoll und der Laokoon galten damals für Summe und Inbegriff aller antiken Bildhauerei. Schon im 15. Jahrhundert ist, namentlich in Toscana und Venedig, Erfreuliches geleistet worden, zu einer noch größeren Vertiefung kam das Studium der Antike im 16. Jahrhundert in Florenz. Bei weitem die großartigste künstlerische Erscheinung aber auf dem ganzen Gebiete der wiedererweckten Plastik in Michel Angelo von Florenz (1474—1563). Gleich bedeutend als Maler wie als Architekt — Sie erinnern sich seiner als des Baumeisters der Kuppel von St. Peter in Rom — betrachtete er selbst sich doch vorzüglich als Bildhauer, die Sculptur war das Feld, auf dem er sich am meisten heimisch fühlte. Michel Angelo hatte eine tiefe, leidenschaftliche Seele; unter herben Kämpfen rangen sich seine Schöpfungen von seinem Innern los. Selten that er

sich genug; oft soll er unzufrieden mit sich selbst einen letzten, vernichtenden Schlag mit dem Hammer gegen seine Werke geführt und sie dann unvollendet stehen gelassen haben. Aber eben in seinem mächtigen Drange, Alles großartig aufzufassen und darzustellen, ließ er sich später zu Uebertreibungen hinreißen; die Körperformen seiner Gestalten wurden massig und schwülstig, einer schlichten, anmuthigen Schönheit ging er fast geflissentlich aus dem Wege, und so liegt in seiner Größe, in der er einsam stand, zugleich seine Schranke. Sie brauchen sich nicht zu scheuen, liebe Freundin, zu bekennen, daß Ihnen das eine oder andere Werk Michel Angelo's nicht gefalle; eine weibliche Seele wird sich wohl selten davon angezogen fühlen. Von wahrhaft idealer Schönheit, die jedem empfänglichen Herzen mühelos aufgeht, ist noch die sogenannte Pietà im St. Peter, die der große Meister im Jahre 1499 schuf, und womit seine Jugendperiode abschließt. Es ist jene herrliche Maria, welche über den Leichnam ihres Sohnes trauert, den sie im Schooße trägt. Einen Abguß davon finden Sie sicher in Ihrem Gypsmuseum, und wenn dieser etwa zu den Werken gehören sollte, auf welche Sie Ihren kritischen Bannstrahl geschleudert haben, so würde ich den Zorn Ihrer Freundin wohl begreifen.

Sie erinnern sich, daß Papst Julius II. im Anfang des 16. Jahrhunderts die größten Künstler Italiens nach Rom berief, und daß auch Michel Angelo unter ihnen war. Der Entwurf zu einem Grabmal dieses Papstes ist denn auch unstreitig die bedeutendste Schöpfung des Künstlers. Leider kam es nicht zur Ausführung, sondern wurde später durch ein kleineres, wesentlich beschränktes Denkmal ersetzt, zu dessen Sculpturenschmuck die hier abgebildete sitzende Kolossalstatue des Moses gehört. Lübke schildert die Gestalt mit den Worten: „Es ist nicht der umsichtige Heerführer, der weise Gesetzgeber,



Moses von Michel Angelo.

den wir erblicken, sondern der stürmische Eiferer, der in auf-flammendem Jähzorn ob der Abgötterei seines Volkes die Gesetztafeln zerschmettert. Er scheint eben die Anbetung des goldnen Kalbes zu erblicken, sein Kopf mit dem blitzenden Ausdruck des Auges wendet sich drohend nach links; sein Bart, wie von der inneren Erregung bewegt, fluthet mächtig über die Brust herab; die Rechte stützt sich auf die Gesetztafeln und mit der

Linken drückt er den Bart an sich, als müsse er den gewaltsamen Ausbruch mühsam zurückdrängen, aber das Vortreten des rechten Fußes und das Zurückziehen des linken verräth uns, daß im nächsten Augenblick die gewaltige Gestalt aufspringen und den unbändigen, vernichtenden Zorn über die Abtrünnigen ausschütten wird. Dies dämonisch Titanenhafte des Ausdrucks, das Erschütternde des Moments, verbunden mit der meisterhaft vollendeten technischen Behandlung, läßt indeß doch nicht verkennen, daß die Bildung des Kopfes keineswegs edel, und daß in ihm mehr der Ausdruck physischer Kraft und Leidenschaft als geistiger Hoheit sich spiegelt.“ Die Wendung in dem Kunstcharakter des Michel Angelo zum Maßlosen wurde verhängnißvoll für die ganze spätere italienische Bildhauerei. Man ahmte seine übertriebenen Formen nach und überbot sie noch, ohne ihnen seinen mächtigen Geist einhauchen zu können. Was des Meisters eigenster Stil gewesen, das wurde bei seinen Nachfolgern zur bloßen Manier. Der Hauptvertreter der Plastik im Zeitalter des Rococo war Bernini (1598—1680), der durch seine virtuose Technik, von der die entzückten Dichter jener Zeit rühmten, daß sie dem Steine seine Starrheit und Kälte genommen, ihn zu Fleisch erweicht und erwärmt habe, aber auch durch seine affectirten, gespreizten, auf eine blendende Wirkung berechneten Gestalten die gesammte künstlerische Thätigkeit seiner und der nachfolgenden Zeit beherrschte und, man kann sagen, einem ganzen Jahrhundert das Gepräge seiner Manier aufdrückte.

Auch in Deutschland drang im 15. und unter italienischen Einflüssen besonders im 16. Jahrhundert die Sculptur wieder zu größerer Wahrheit und Anmuth durch, ohne natürlich bei dem Mangel antiker Anschauung mit der italienischen wetteifern zu können. Auch fehlte es an dem nöthigen Material;

neben der Steinsculptur griff man vielfach zur Holzschnitzerei und zum Bronzeguß. Merkwürdigerweise hat eine einzige Stadt das Glück, die trefflichsten Leistungen dieser deutschen Sculptur sammt und sonders in ihren Mauern zu vereinigen; dies ist Nürnberg. Sollte es Ihnen einmal vergönnt sein, nach dieser herrlichen alten Reichsstadt zu kommen und die zahlreichen Denkmäler des regen, künstlerischen Schaffens, das einst hier herrschte, zu sehen, so vergessen Sie namentlich drei Kunstwerke nicht, die ihnen zugleich ein jedes den größten Meister seines Faches repräsentiren: den Rosenkranz oder englischen Gruß mit den sieben Freuden Mariä in der Lorenzkirche von dem Holzbildhauer Veit Stoß (1518), die Passion am Aeußern der St. Sebalduskirche von dem Bildhauer Adam Krafft (1492) und vor Allem das herrliche Sebaldusgrab im Innern derselben Kirche, welches der große Bronzegießer Peter Vischer mit seinen fünf Söhnen von 1506 — 1519 ausführte. Inzwischen lassen Sie sich an den Abgüssen genügen, die Sie wenigstens vom Rosenkranz und von den vollendet schönen und edlen Apostelgestalten des Sebaldusgrabes gewiß in Ihrem Museum haben, und vor denen Sie, wie ich hoffe, jetzt ebenfalls mit größerem Interesse verweilen werden als das letzte Mal.

Wie in der Architektur auf die erste Renaissance eine zweite folgte, die nicht wie jene aus der getrübten Quelle der römischen, sondern aus dem klaren Born der hellenischen Kunst schöpfte, so versenkte sich auch die Plastik endlich wieder in den lautern, keuschen Geist der echten Antike. Was Schinkel für die Architektur geworden, das wurde Thorwaldsen für die Bildhauerkunst. Keinen geringen Antheil an dieser zweiten Wiedergeburt hat aber ein Mann, der nicht sowohl unter den Künstlern, als vielmehr unter den Gelehrten einen hohen Platz,

unter den Kunstgelehrten den höchsten behauptet: dies war Johann Joachim Winckelmann. In seiner im Jahre 1755 veröffentlichten Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ warf er der ganzen Schule Bernini's, von deren Schöpfungen er sich in Dresden umringt sah, den Fehdehandschuh hin, erklärte freimüthig ihre Weiterbildung der Antike, mit der sie sich verblendet brüstete, für ein Verderbniß derselben und forderte anstatt der „schwülstigen Ausdehnung des Fleisches“ vielmehr ein „Maß von Fülle“, jene „sehr kleine und nicht allezeit greifliche Linie, welche das Völlige der Natur von dem Ueberflüssigen scheidet“, und anstatt der „ungewöhnlichen Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführt heißen“, stellte er als „das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke“ mit einem bis auf den heutigen Tag unübertroffenen Worte „edle Einfalt und stille Größe“ hin. Und dies konnte ein Mann schreiben, der, Sie erinnern sich daran, kein griechisches Original kannte; ja noch viel mehr, er schrieb es, noch ehe er die Kunstschätze Italiens gesehen, einzig und allein angeregt durch Gypsabdrücke nach antiken geschnittenen Steinen und durch die wenigen guten Marmorwerke, die sich unter einer Masse mittelmäßiger römischer Handwerkerarbeit damals wie heute in der Dresdner Antikensammlung befanden. Welch ein großer, prophetischer Geist offenbart sich in diesen Worten! Kann man das Wesen der hellenischen Kunst in ihrer Blüthezeit unter Phidias besser bezeichnen als mit Winckelmann: eine edle Einfalt und stille Größe?

Der Erste, der wieder zu der edlen, einfachen, naturgemäßen Darstellung zurückkehrte, in welcher später Thorwaldsen die Palme brach, war der Italiener Canova 1757 — 1822

Sein Theseus, mit dem er im Jahre 1783 hervortrat, steht an der Schwelle der neuen Epoche. Canova selbst „schien der neue Theseus zu sein, der den Minotauros des Zopfstiles erschlug, vom Ariadnefaden Winckelmanns durch das Labyrinth der damaligen Kunstanschauungen geleitet.“ Besonders zeichnete er sich in der Darstellung zarter weiblicher Schönheit aus. Nur führte ihn hier der sentimentale Zug seiner Zeit und die lyrische Stimmung seines eignen Wesens nicht selten in's Weichliche. „Nicht der rein menschliche Geist“, sagt Schorn, „sondern ein Anhauch des modischen Zeitgeistes ist es, der uns aus seinen Werken entgegenweht.“ Zu seinen besten Schöpfungen gehören seine Grazien, seine Helena und Magdalena und endlich das Grabmal der östreichischen Erzherzogin Christine in der Augustinerkirche zu Wien. Für Deutschland wurde der Reformator der Sculptur Heinrich Dannecker 1758 — 1841, berühmt vor Allem durch seine Ariadne auf dem Panther und seine Kolossalbüste Schillers. Neben ihm aber sei der Schweizer Alexander Trippel 1744 — 93 nicht vergessen, dessen herrliche Goethebüste, das würdige Seitenstück zu Danneckers Schiller, seltsamer Weise erst in neuester Zeit durch Abgüsse auch in weitere Kreise verbreitet worden ist. Sie alle aber übertraf der Däne Bertel Thorwaldsen 1770 — 1844. Er drang am tiefsten in den Geist und die Schönheit der antiken Kunst ein und schuf mit unerschöpflich reicher Phantasie und im edelsten Formgefühl eine Menge von Werken, die so lauter, so keusch und edel in griechischem Geiste gedacht sind, wie die architektonischen Werke Schinkels. Im Jahre 1797 kam er nach Rom; wie ein Träumender soll er über ein Jahr lang unter den Götterbildern der ewigen Stadt umhergewandelt sein, verloren im Anschauen und niedergeschlagen durch den Anblick aller der hohen und vollkommenen Kunstwerke. Sechs Jahre später

vollendete er seinen Jason mit dem goldenen Vließ, sein erstes bahnbrechendes Werk. Damals war er noch so unbekannt, daß er beim Mahle von einem andern Künstler gefragt wurde, ob er nicht den dänischen Bildhauer kenne, der kürzlich das echt griechische Werk ausgeführt habe? Aber nicht lange, so bekannte sich Canova selbst von ihm überwunden. Nie that sich Thorwaldsen genug in seinen Werken; mehr als einmal zerschlug er seinen Jason und schuf ihn ganz von Neuem. Als er seinen Christus vollendet hatte, sprach er wehmüthig: „Jetzt merke ich, daß es herabgeht mit mir, denn dies ist das erste Werk, mit dem ich zufrieden bin." Als er in Rom erkrankte und der Arzt ihm das Arbeiten verbot, rief er: „Bindet man mir die Hände auf dem Rücken zusammen, so nage ich mit den Zähnen die Statue aus dem Marmor heraus." Eckart vergleicht Thorwaldsen mit Canova und sagt: „Er übertrifft den Sohn des Südens an Kraft und Größe des Ideals, an Hoheit des Stoffes. Er stellt in seinem Amor und seiner Psyche auch die Liebe dar; aber es ist eine nordisch angehauchte, keusche, ernste, seelische Liebe. Die Venus des Canova ist verschämt, die Thorwaldsens unschuldig, unbefangen; Canova's Grazien *wollen* gefallen, die von Thorwaldsen sind hehre Gestalten und vielleicht *keine* Grazien." Geradezu epochemachend war Thorwaldsen in seinen Reliefdarstellungen. Hier sind seine großartigsten Schöpfungen der sterbende Löwe in Luzern und der Alexanderzug, den er für den erwarteten Einzug Napoleons in Rom im Jahre 1811 nach dem Vorbilde des Parthenonfrieses und getreu im Geiste desselben schuf. Volksthümlich sind jene reizenden beiden Reliefbilder geworden, die Sie oft gesehen haben oder wohl gar in verkleinerten Abgüssen besitzen, die Nacht mit den Zwillingen Schlaf und Tod in den Armen, und die rosenstreuende Aurora mit dem voranleuchtenden Hesperus.

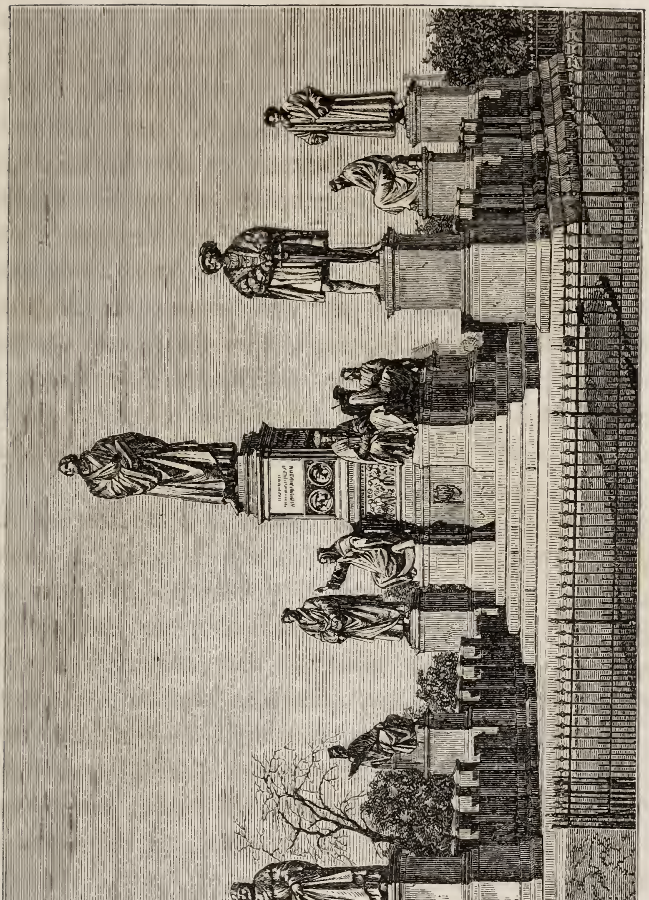
Aber wenn auch die moderne Plastik sich am hellenischen Geiste geläutert hat, so würden doch ihre Schöpfungen keinen nachhaltigen Eindruck machen, wenn sie außer allem Zusammenhange mit dem modernen Zeitgeiste stehen und immer nur antike Ideen verkörpern wollten. Glücklicherweise verlangt das neuerweckte geschichtliche Bewußtsein unserer Zeit seine Helden, die des Schlachtfeldes und die des Geistes, in individuell bestimmten, charaktervoll ausgeprägten Gestalten vor Augen zu sehen, und weist so der Plastik von selbst die Porträtbildnerei als dasjenige Gebiet an, auf dem sie schöpferisch sein muß. In diesem Sinne hat die Berliner Bildhauerschule bisher gewirkt, an ihrer Spitze Christian Rauch 1777—1857. Zwar hat auch er in rein idealen Werken, wie seinen Victorien oder Siegesgöttinnen und manchem schönen Relief, echt Klassisches hervorgebracht, aber den Höhepunkt seiner Thätigkeit bezeichnet doch seine Porträtmalerei, vor Allem seine kolossale Reiterstatue Friedrichs des Großen in Berlin. Rauch hat dabei zuerst den kühnen Griff gethan, alle antiken Aeußerlichkeiten, alles antike symbolische Beiwerk möglichst abzustreifen und hat den Gestalten der modernen Zeit auch ihr Zeitcostüm zu geben gewagt. Sein größter Schüler, Ernst Rietschel 1804—61, ist ihm treu darin gefolgt in seiner Lessingstatue in Braunschweig, vielleicht der vollendetsten Schöpfung aller modernen Porträtbildnerei, in seiner Goethe-Schillergruppe in Weimar, nach welcher die Porträts der beiden Dichter gestochen sind, die dieses Buch zieren, und endlich in seinem großartigen Lutherdenkmal in Worms. Als Rietschel an seinen Lessing ging, schrieb er: „Lessing ist ein Mann, der nicht durch eine äußere Handlung oder Attribut bezeichnet werden kann; was ihn charakterisirt, ist eben undarstellbar, Geistesreichthum und Schärfe, Urtheil, Wahrheitsgefühl. Er kann nur, wenn es mir gelingt, als ein

geistreicher Mann dargestellt werden, dem man Leben, Begeisterung, Energie ansieht. Jede Symbolik seiner Thaten in Stellung und Bewegung würde die Charakteristik schief führen." Wenn doch diese Worte von denjenigen unserer modernen Bildhauer beherzigt würden, die es immer noch nicht lassen können, das Postament einer Porträtstatue mit nichtssagenden allegorischen Figuren, wie Treue, Glauben, Kraft und was dergleichen mehr ist, zu umgeben, Figuren, deren Formenschönheit wohl ein Kennerauge ergötzen mag, die aber das Volk nicht erheben und erfreuen können, weil sie in seinem Gemüthe nicht Wurzel haben. Freilich ist selbst Rauch noch nicht ganz von diesem Fehler freizusprechen; an seinem Standbilde Friedrichs des Großen sehen Sie dicht über den preußischen Husaren griechische Frauengestalten! Und Rietschel hat in den weiblichen Städtefiguren seines Lutherdenkmals, dem protestirenden Speier, dem bekennenden Augsburg und dem trauernden Magdeburg, auch wieder seine Zuflucht zu dieser Symbolik genommen. So Mancher wird kühlen Herzens vor diesen drei Gestalten verweilen, den die lebenswahre Gestalt des großen Reformators in der Mitte des Denkmals zu wärmster Begeisterung hinreißt. Das *sollen* jene drei Sädte sein, das aber ist Luther, wie er im Herzen des deutschen Volks lebt; so stand er einst auf dem Reichstage zu Worms und rief, die Hand auf die Bibel gelegt, das unsterbliche Wort: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir! Amen." Und von eben so hinreißender Wahrheit und Schönheit sind die übrigen Gestalten, die vier Vorreformatoren an den Ecken des Postaments, Savonarola, Huß, Petrus Waldus und Wiclef, die beiden fürstlichen Beschützer der Reformation, rechts und links vor Luther, Friedrich der Weise und Philipp von Hessen, hinter ihm seine beiden geistigen Mitstreiter, Reuchlin und Melanchthon.



Chr. Rauch.

Leipzig, Fr Brandstetter.



Das Lutherdenkmal zu Worms.

Endlich nenne ich Ihnen noch einen Bildhauer, der an der Seite Leo v. Klenze's thätig war und den meisten der unter König Ludwig errichteten Bauten ihren Schmuck verlieh, Ludwig Schwanthaler, 1802—1848. Ein glänzendes Talent, mit einer unerschöpflichen Phantasie begabt, lehnte sich dieser Künstler in mehr romantischer Richtung an die mittelalterliche deutsche Plastik an, vermochte aber bei seinem rastlosen Schaffen seinen Schöpfungen nicht immer jene allseitige, liebevolle Durchbildung zu geben, wie Rauch. Von seiner Hand sind unter andern die Kolossalstatuen in den Giebelfeldern der Walhalla, der plastische Schmuck der Münchner Ruhmeshalle und das Modell der riesigen Bavaria. Diese letzte seiner Schöpfungen im Erzguß vollendet zu sehen war dem Meister ebenso wenig beschieden, wie es Rietschel vergönnt war, sein Lutherdenkmal mit eigner Hand zu vollenden.

In raschem Zuge habe ich Ihnen die Bildhauerei der neueren Zeit vorführen müssen. Haben Sie Lust zu gründlicherer Belehrung, so nehmen Sie Lübke's „Geschichte der Plastik" zur Hand. Wenn Sie aber wieder das Museum besuchen, so gehen Sie nun hoffentlich auch an den Werken der modernen Meister nicht mehr gleichgültig vorüber. Sie finden eine köstliche Probe von der künstlerischen Thätigkeit eines jeden: herrliche Reliefs von Thorwaldsen, die Siegesgöttinnen und die Danaide mit dem Schöpfkruge von Rauch, von Schwanthaler die Nymphe, von Rietschel die Pietà, die Madonna an der Leiche des Heilandes.

Fünfundzwanzigster Brief.

In einem früheren Briefe habe ich Sie, liebe Freundin, auf eine Architektur im Kleinen aufmerksam gemacht, in deren Umgebung Sie sich stündlich bewegen; heute will ich Sie auf eine Plastik en miniature hinweisen, die ebenfalls täglich durch Ihre Hände geht, aber vermuthlich bisher so manche andere, nur keine ästhetischen Empfindungen in Ihnen geweckt hat. Und doch kann auch sie eine gar nicht verächtliche Quelle der Geschmacksbildung werden. Betrachten Sie das Wappen auf einem Geldstück, die Taube mit dem Briefchen im Schnabel auf einem Siegel, was sind sie anders, als kleine Reliefs? Sie sehen, auch hier steigt die bildende Kunst von ihrer idealen Höhe herab und verbindet sich mit dem täglichen Leben, indem sie selbst den unentbehrlichsten Verkehrsmitteln ihren Schmuck verleiht. Auch geschnittene Steine und Münzen gehören zu den Werken der Sculptur.

Edelsteine, auf denen eine Figur in erhabener Arbeit, in Relief, dargestellt ist, nennt man Cameen, solche, in denen ein Bild vertieft eingravirt ist, heißen Gemmen. Münzstempel also, auf denen ja das Gepräge des Geldstücks vertieft erscheint, und geschnittene Steine, die in einen Siegelring gefaßt sind, würden unter den Begriff der Gemmen gehören; dagegen die Münze, die Medaille, das Siegel, auf denen sich das Gepräge nun erhaben darstellt, oder eine schwarze Broche aus Jet, auf welcher ein weißer Frauenkopf aus Porzellan aufgesetzt ist, würden als Cameen aufzufassen sein. Heutzutage wird in der Steinschneidekunst ungemein wenig geleistet; das liegt nicht an den Künstlern, die gewiß auf diesem Gebiete der Kleinkunst ebenso Schönes schaffen würden, wie in der Bildhauerei, nachdem einmal die Werke der reinen griechischen Kunst wieder zum Muster genommen worden sind,

sondern es liegt in dem Mangel an Aufgaben. Aber eine sehr große Menge geschnittener Steine ist aus dem Alterthum erhalten und vielleicht eine noch größere aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Denn damals, als das Interesse für die bildende Kunst der Alten neu erwachte, und namentlich ein reger Sammeleifer entstand, sind unzählige Kunstwerke aller Gattung nachgemacht und für echt antik verkauft worden, aber vor allen Dingen natürlich geschnittene Steine, die bei ihrer Kleinheit viel schneller und massenhafter von den Fälschern geliefert werden konnten, als Gefäße oder gar Statuen. Sehr geschickte Künstler haben damals ein lohnendes Gewerbe daraus gemacht, für die Antikenhändler zu arbeiten, und es gehört oft ein außerordentlich geübtes und gebildetes Auge dazu, eine echt alterthümliche von einer nachgemachten Gemme zu unterscheiden. Die griechische Kunst hat auch in der Edelsteinschneiderei das Bewunderungswürdigste geleistet. Aber freilich, es fehlte ihr auch nicht an Aufgaben. Denn nicht nur, daß jeder einigermaßen wohlhabende Mann eine Gemme als Siegelstein besitzen wollte, die nicht etwa wie bei uns ein paar Buchstaben trug, sondern auf welcher irgend ein schöner Kopf oder eine mythologische Darstellung, sei es Original, sei es Copie nach einer berühmten Statue oder einem bedeutenden Gemälde eingravirt war; auch die Cameen fanden in Schmuckgegenständen die mannichfaltigste Verwendung, sie wurden in Hals- oder Armbänder gefaßt, Becher, Mischkrüge, Leuchter wurden damit verziert; reiche Virtuosen, die bei den musikalischen Wettkämpfen in Olympia und anderwärts auftraten, erschienen sogar mit goldener Lyra, die mit den kostbarsten geschnittenen Cameen besetzt war. Die werthvollsten Edelsteine wurden so bearbeitet, namentlich der mehrfarbige Onyx, und eine Fülle vollendeter Schönheit entfalteten die griechischen Künstler auch hier, oft auf dem kleinsten Raume.

Einen herrlichen Onyxcameo, einen der schönsten unter allen, die erhalten sind, und glücklicherweise einen von denen, über dessen Echtheit kein Zweifel sein kann, besitzt die Neapler Sammlung. Es ist der, welchen Sie hier abgebildet sehen, und welchen, wie



Onyxcameo von Athenion: Zeus im Gigantenkampfe.

die Inschrift am untern Rande besagt, ein Künstler Namens Athenion geschnitten hat. Die Sage erzählt, wie Sie wissen, daß ein Geschlecht von Riesen, die man sich bald rein menschlich, bald mit hundert Armen, bald mit Schlangenleibern statt der Füße vorstellte, von den Göttern bekämpft und ausgerottet worden sei; man nannte sie Giganten. Eine Scene aus dieser Sage, Zeus im Gigantenkampfe, stellt unser Cameo dar. Auf feurigem Viergespann stürmt der Gott heran, mit der Linken auf das Scepter gestützt, die Rechte bereit, den vernichtenden Blitzstrahl zu schleudern. Von dem einen Giganten ist bereits erlegt, was Mensch ist an ihm; die Schlangenleiber leben noch fort und bäumen sich empor; der andere ist noch unverletzt und holt mit einer Keule gegen die heransprengenden Rosse aus. „Die Erfindung des Ganzen", so äußert sich ein Kenner, „die edel und schön gezeichnete Gestalt des Zeus, diese unendlich mannichfaltige Bewegung der Pferde mit

der verschiedenen Richtung ihrer Füße, die bestimmte Zeichnung des Nackten am Jupiter und an den Giganten, verbunden mit einer auf's Höchste getriebenen Vollendung und einer Ausführung im großen, kräftigen Stil, machen diesen Cameo bewundernswerth und einzig in seiner Art. Der Ueberfluß und Reichthum, den man in allen Theilen dieses Gemäldes bemerkt, beweist offenbar, daß dem alten Steinschneider ein großes Werk in Marmor oder Erz eines der trefflichsten Künstler seiner (oder einer früheren) Zeit zum Vorbilde gedient hat." Angesichts eines solchen Kunstwerkes wird es einigermaßen begreiflich, wie unter dem Studium geschnittener Steine das wahre Wesen der hellenischen Kunst vor Winckelmann's Seele aufgehen konnte.

Nicht minder Vollkommnes haben aber die Griechen in ihren Münzen geschaffen, von denen eine große Anzahl erhalten ist. Bei modernen Münzen ist man zufrieden, wenn man auf der einen Seite ein leidlich getroffenes Porträt des Souverains, mit oder ohne Lorbeer, auf der andern einen Kranz aus Eichenblättern, einen langweilig stilisirten Adler oder ein steifes Wappen mit eben so steifen Wappenhaltern findet. Wie ganz anders bei den Alten! Der naturalistische und doch dabei ideale Zug, der die ganze bildende Kunst der Hellenen durchdrang, spricht sich selbst in dem bildnerischen Schmucke ihrer Münzen aus guter Zeit aus. Wo irgend ein Adler, eine Eule, ein Löwe als göttliche Symbole dargestellt sind, da haben sie lebensvolle, naturwahre Formen, nichts steif Zurechtgelegtes. Das Beste aber ist dann in der Münzprägung geleistet worden, wenn eine Gemeinde ihrem Stempelschneider aufgab, das Tempelbild der am meisten in ihrer Stadt verehrten Gottheit zum Vorbilde zu nehmen und entweder in ganzer Gestalt, stehend oder thronend, oder wenigstens den Kopf davon auf ihren Münzen darzustellen. Erst seit Alexander dem Großen fing man an, das Porträt des Herrschers zu prägen.

Sie können sich kaum eine Vorstellung davon machen, welche verschwenderische Fülle von Schönheit in diesen einfachen Münzstempeln verbreitet ist. Wenn sich Ihnen einmal die Gelegenheit bieten sollte, ein größeres Werk mit Abbildungen antiker Münzen zu durchblättern oder eine Sammlung von Abdrücken zu sehen, zu Hause und in aller Muße, lassen Sie sie ja nicht vorübergehen. Will man in öffentlichen Sammlungen sich darauf einlassen, so sieht man in der Regel den Wald vor lauter Bäumen nicht; die Zeit ist gewöhnlich viel zu kurz, um alle die Schönheit, die dort vereinigt ist, mit rechtem Bedacht aufzunehmen. Von wie manchem herrlichen Kunstwerke der Alten, das unwiederbringlich verloren ist, klingt uns wenigstens ein leises Echo aus einer schönen Münze entgegen und belebt die dürftigen Schilderungen der alten Schriftsteller. Ich habe Ihnen hier zwei interessante Proben abbilden lassen.



Silbermünze aus Elis mit dem Kopfe des olympischen Zeus.



Silbermünze aus Syrakus mit dem Kopfe der Quellnymphe Arethusa.

Die erste Münze ist in Elis, dem Vororte der olympischen Spiele, zur Zeit des Kaisers Hadrian geprägt. Auf der einen Seite trägt sie das Porträt des Kaisers, auf der andern, wie Sie sehen, einen Kopf des Zeus. Aber von welchem Zeus? Nun, wenn irgend etwas im Stande ist, Ihnen eine entfernte Ahnung von der „edlen Einfalt und stillen Größe" des olympischen Zeus zu geben, den Phidias' Hand gebildet, so ist es diese Münze hier.

Denn wenn die Bürger von Elis einen Zeus auf ihre städtischen Münzen prägen ließen, so durfte der Stempelschneider kein anderes Vorbild dazu wählen als das Werk des Phidias. Hier ist nicht das mächtig aufgebäumte Haar der Zeusbüste von Otricoli, sondern schlicht fließen die Locken am göttlichen Haupte hernieder, leise festgehalten durch den darum geschlungenen Olivenkranz, die innigste Güte und Milde spricht aus diesem tiefen, sanftumflorten Auge. Denn der Zeus in Olympia war nicht der zürnende blitzeschleudernde Gott, sondern der friedselige Beschützer der olympischen Festspiele.

Unter allen griechischen Münzen jedoch ragen durch höchste Schönheit die der reichen griechischen Colonieen in Unteritalien und Sicilien hervor. Darum habe ich Ihnen noch die Vorderseite eines Silberstücks von Syrakus abbilden lassen. Sie zeigt Ihnen das Haupt der von den Syrakusern göttlich verehrten Quellnymphe Arethusa. In edlen Linien ist das Profil geführt, das üppig gewellte Haar ist hinten in ein Netz eingeschlagen, Ohr und Hals ist mit Goldschmuck geziert, Fische umspielen das Ganze, um das feuchte Element anzudeuten, welches die Göttin beherrscht. Welch einen künstlerischen Geschmack muß ein Volk gehabt haben, durch dessen Hände alltäglich solche und ähnliche Geldstücke gingen.

Sechsundzwanzigster Brief.

Das heiße ich überraschen! Damit ich merke, wie Sie sogleich in dem zu leben anfangen, wovon ich Ihnen schreibe, siegeln Sie mir Ihr Briefchen mit einer wahrhaft künstlerischen Oblate: ein reizendes weibliches Köpfchen in weißem Relief auf blauem Grunde,

fast so schön wie unsere Arethusa auf der sicilischen Münze. Ich freue mich herzlich über diese Aufmerksamkeit und danke Ihnen dafür. Sie waren neulich im Theater und haben nach langer Zeit wieder Goethe's Iphigenie gesehen, und ihre Freundin, die mit Ihnen war, ist, wie Sie mir schreiben, so sehr entzückt gewesen von den „plastischen" Bewegungen der Darstellerin. Sie meinen doch nun, Sie verstünden etwas von der Plastik; aber was Ihre Freundin eigentlich mit den plastischen Bewegungen hat sagen wollen, das ist Ihnen doch nicht aufgegangen, wiewohl Sie etwas Unbestimmtes nachgefühlt haben. Wer weiß, ob Ihre Freundin sich selbst etwas recht Klares dabei gedacht hat? Es giebt eine Reihe von Kunstausdrücken, die wir unendlich oft in ästhetischen Unterhaltungen hören müssen, und die das Unglück haben, daß Jeder, der sie braucht, eine andere Vorstellung damit verbindet. Subjectiv und objectiv! Was haben diese beiden Worte schon erdulden müssen, welche Masse von Begriffen ist schon in sie hineingefüllt worden! Leider sind es besonders die Künstler von Fach, die, so wie die Jäger, die Schiffer, förmlich ihren eignen Jargon sprechen, den kein anderer Mensch versteht, und von dem sie sich auch nicht abbringen lassen. Als ich kürzlich mit einem bedeutenden Maler über die Parthenonsculpturen sprach, rühmte ich auch die unendliche Mannichfaltigkeit der Motive in der Gewandung der weiblichen Figuren, während der andere gerade einen großen Mangel von Motiven darin beklagte. Tags darauf fanden wir uns vor den Gypsabgüssen wieder, und hier entdeckte ich denn, daß er unter Motiv etwas ganz anderes verstand als ich. Zu diesen so sehr mißhandelten Worten gehören nun auch folgende vier: naturalistisch, idealistisch, realistisch, plastisch. Da lese ich eben in einer trefflichen Aesthetik: „In der Plastik ist der Naturalismus Curiosität oder Entartung." Ich traue meinen Augen nicht recht! Der Naturalismus ist ja gerade der höchste Vorzug der hellenischen Plastik!

Es liegt doch nicht etwa ein häßlicher Druckfehler vor! Nein, Alles in Ordnung. Endlich klärt mich der Zusammenhang auf, daß mein Aesthetiker unter Naturalismus jene häßliche Nachahmung der Wirklichkeit versteht, die andere Leute, wie mir scheint viel richtiger, Realismus, crassen oder platten Realismus nennen. Sie werden, liebe Freundin, mit solchen Ausdrücken in ästhetischen Gesprächen fortwährend in's Gedränge gerathen, wenn Sie sich nicht gewöhnen, eine ganz bestimmte, klare Vorstellung damit zu verbinden, von der Sie nicht abgehen dürfen und die Sie im Nothfall vertheidigen und zur gegenseitigen Verständigung entwickeln können. Lassen Sie mich Ihnen heute dabei ein wenig zur Hand gehen.

Alle Plastik hat einen doppelten Ausgangspunkt; entweder schaut sie ein Ideal und sucht dies in Stoff und Form zu verkörpern, oder sie ergreift die Wirklichkeit und steigert diese zum Ideal. Den ersten Ausgangspunkt nennen Sie getrost idealistisch; ihn nimmt die Plastik bei allen Götterbildern, kann aber dann immer noch verschiedene Wege einschlagen. Wenn die Aegypter ihren Sonnengott als einen Löwen mit aufgesetztem menschlichen Haupte, die Griechen dagegen ihren Apollon rein menschlich als einen herrlichen Jüngling darstellten, so hängt das nicht sowohl mit der künstlerischen, als vielmehr mit der religiösen Anschauung dieser Völker zusammen, wiewohl nicht zu verkennen ist, daß eben gerade die griechische Religion durch ihre rein menschliche Auffassung der Götter die bildende Kunst ungemein gefördert hat. Keine Kunst, die religiöser, und keine Religion, die künstlerischer angelegt wäre, als die hellenische. Wenn aber die Aegypter ihre wunderbaren Mischgestalten auch noch starr und steif nach einem bestimmten Schema bildeten, die Assyrer die ihrigen stilisirten, die Griechen dagegen von vorn herein auch in den rohesten Bildungen doch die lebendige, wahrhaftige Natur wiederzugeben sich bemühten, so hat dies nichts mehr mit der Religion zu thun,

sondern ist etwas rein Künstlerisches, und dieses gesunde, verständige Bestreben der hellenischen Kunst wüßte ich nicht treffender zu bezeichnen als mit dem Namen naturalistisch. In diesem Sinne enthält das Wort keinen Tadel, sondern das höchste Lob. Auch die griechische Kunst hat ja bisweilen, freilich nicht unter ihren Göttern, wunderliche Mischgestalten geschaffen. Denken Sie an die Kentauren, halb Roß, halb Mann, an die Giganten, halb Mann, halb Schlange, an die phantastischen Seeungeheuer, die in einem Fischweif auslaufen, während der Vorderleib bald Stier oder Pferd, bald Löwe oder Panther war. Aber auch sie sind so naturwahr, die Formen des einen Theiles so außerordentlich geschickt in die des andern übergeleitet, daß der Beschauer sich fast versucht fühlt, an die Möglichkeit der Existenz solcher Geschöpfe zu glauben, was bei den Sphinxen der Aegypter noch Niemandem in den Sinn gekommen ist. Nun ist aber die Kunst mit dem Naturalismus noch nicht zufrieden; sie begnügt sich nicht damit, um einen Apollon zu bilden, irgend einen bestimmten, jugendlich männlichen Körper mit allen Zufälligkeiten seiner individuellen Gestalt nachzuahmen, sondern sie schafft frei und selbständig aus der Phantasie, aber doch nach den Gesetzen der Natur, eine hoch über die Wirklichkeit erhabene Gestalt, die von allem Unwesentlichen und Zufälligen gereinigt und befreit ist, und verleiht ihr durch Handlung, Bewegung, Gesichtsausdruck die der dargestellten Gottheit eigenthümlichen Charakterzüge. Dannecker hat von der einen männlichen Figur im Westgiebel des Parthenon gesagt, ihre Gestalt erscheine wie von der Natur abgeformt, und doch habe man nie im Leben das Glück, solchen Formen zu begegnen. Dieses Wort werden Sie nun leicht verstehen. Das plastische Idealbild der hellenischen Kunst hat einen idealistischen Ausgangspunkt, es ist durch und durch naturalistisch gebildet, aber in einer hoch über die Wirklichkeit erhabenen, idealisirten Natur.

Polyklet, auch ein großer Bildhauer des Alterthums und ein Zeitgenosse des Phidias, schuf fast gar keine Götterbilder, sondern er bemühte sich ein gewisses Muster des menschlichen Körpers aufzufinden und plastisch darzustellen. Er glaubte es endlich erreicht zu haben in einer kräftigen, ruhigstehenden Jünglingsfigur, die einen Speer auf der Schulter trug. Die Künstler nannten diese Statue den Canon oder die Richtschnur und studirten später die Proportionen des menschlichen Körpers daran, die auf's Feinste darin beobachtet waren. Was meinen Sie wohl, daß Polyklet's Kunst für einen Ausgangspunkt hatte? Nun, einfach einen realistischen. Er knüpfte an die wirkliche Erscheinung an, schuf aber nicht minder idealistisch als Phidias, nur in ganz anderer Weise. Dieser suchte ein geistiges Ideal zu verwirklichen, Polyklet ein körperliches Ideal zu finden, ganz abgesehen von allem geistigen Inhalt.

Stellt die Plastik eine bestimmte, wirkliche Persönlichkeit dar, so schafft sie ein Porträt. Einen Ausgangspunkt, der realistischer wäre, kann man sich nicht denken; der Künstler will ein einzelnes Individuum in seiner ganzen bestimmten Eigenthümlichkeit nachbilden. Und doch, auch der gute Porträtbildner kann und muß idealistisch verfahren. Wie er dies anfängt, kann ich Ihnen nicht besser deutlich machen, als indem ich Sie an die Photographie erinnere. Sollte es Ihnen noch nicht begegnet sein, daß Ihnen eine Freundin eine Photographie von sich zeigte, die etwa zwei oder drei Jahr früher, nein, was sage ich, zwei oder drei Tage früher gefertigt war, und bei deren Anblick Sie verwundert fragten: „Sollst Du das sein?" Und in einem Gypsrelief oder einem Oelbilde, das die Hand eines geschickten Künstlers vor zehn Jahren geschaffen, sind ihre Züge noch heute auf den ersten Blick zu erkennen. Wie erklärt sich das? Die Photographie schafft ein craß realistisches Porträt, mit peinlicher Treue giebt sie die unwesent-

lichsten und vorübergehendsten Züge einer Persönlichkeit, wie sie gerade auf dieser Altersstufe gestaltet waren, ja sogar ungünstige Zufälligkeiten wieder, die in der augenblicklichen Gemüthsverfassung während der photographischen Aufnahme ihren Grund hatten. Der Künstler dagegen schafft, und dabei braucht er keineswegs zu schmeicheln, ein idealisirtes Porträt, er liest aus den Zügen nur das Wesentliche und Bleibende heraus und vereinigt dies zu einem Bilde, das im Augenblicke, aber eben so gut noch nach Jahren seine Geltung hat. Die Photographie hat einen eminenten Werth, wo es auf eine treue Abbildung von Gegenständen ankommt, sie hat sich auch um die Kunst bereits hochverdient gemacht, indem sie wohlfeile und correcte Nachbildungen von Stichen, Statuen, Gebäuden lieferte und so auch dem Unbemittelten Gelegenheit gab, sich ein eignes kleines Museum anzulegen in der bescheidenen Form eines Album, und sie wird im Dienste der Naturwissenschaften und der Gewerbe ohne Zweifel von einer noch unberechenbaren Bedeutung sein. Aber ein wahrhaft künstlerisches Porträt vermag sie nimmermehr herzustellen, und ich bin fest überzeugt, daß die Zeit nicht mehr fern ist, wo die wahrhaft Gebildeten unter den Wohlhabenden wieder ein gemaltes Porträt einer Photographie vorziehen werden.

Gelingt es einem Künstler, ein Bildwerk zu schaffen, worin sich Idee und Form, Seele und Körper durchaus decken, so „daß das ganze Innere im ganzen Aeußern völlig und deutlich erscheint, daß im Leibe nichts gleichgültig und müßig, in der Seele nichts verborgen oder der Ahnung überlassen bleibt, sondern daß Alles klar hervortritt und die Erscheinung ganz von der Idee durchleuchtet wird", so nennt man ein solches Bildwerk im besonderen und engeren Sinn plastisch. In dieser Bedeutung ist dann das Wort auch auf Leistungen anderer Künste übertragen worden, die dieselbe Harmonie von Geist und Materie, dieselbe Durch-

dringung und Sättigung von Idealität und Realität zeigen. So nennt man mit Recht viele Gedichte Goethe's plastisch, auch Raphaels Sixtinische Madonna hat in demselben Sinne etwas im hohen Grade Plastisches, von einer Musik wie in Mozarts G-Moll-Symphonie können Sie ebenfalls sagen, daß sie plastisch sei, in der Redekunst legen wir Werth auf plastische Gleichnisse, der Bau des hellenischen Tempels hat gewiß etwas Plastisches, ja sogar von einem Menschen wie Lessing dürfen wir sagen, er sei eine plastische Persönlichkeit gewesen, und einem Meister der Schauspielkunst wie Devrient wird Niemand plastische Bewegungen absprechen. Freilich wird nun gerade wegen dieser scheinbaren Elasticität des Ausdrucks großer Unfug damit getrieben. Der Eine ist mit seinem plastisch bei der Hand bei Allem, was ihn irgendwie an die classische Antike gemahnt, der Andere rühmt die Gestalten in den Erzählungen von Jeremias Gotthelf oder in Fritz Reuters „Ut mine Stromtid" als plastisch, weil sie in ihrem Aeußeren, ihren Reden und Handlungen so meisterlich geschildert sind, daß man sie in Fleisch und Blut vor sich zu sehen meint, ein Dritter declamirt gleich über jede leidlich graziöse Bewegung oder jede theatralisch herausfordernde Stellung, daß sie etwas „überaus Plastisches" habe. Ich wäre doch neugierig zu erfahren, was denn eigentlich Ihre Freundin unter den „plastischen" Bewegungen verstanden hat. Examiniren Sie sie doch einmal darüber; wenn Sie meinem heutigen Briefe recht aufmerksam gefolgt sind, so haben Sie ein Recht dazu!

Siebenundzwanzigster Brief.

Wir kommen heute zur Malerei, liebe Freundin. Ich weiß, daß Sie sich ganz besonders darauf freuen, weil Sie sich ja selbst in dieser Kunst ein wenig versucht haben. Lassen Sie mich auch hier wieder, wie bei der Architektur und Plastik, mit einem geschichtlichen Ueberblicke beginnen.

Auch in der Malerei haben zuerst die Griechen Vollendetes geleistet. Es ist uns zwar nichts mehr von den großen Wandgemälden des Polygnot erhalten, womit dieser geniale Künstler, ein älterer Zeitgenosse des Phidias, die öffentlichen Gebäude Athens schmückte, auch nichts von den Staffeleibildern der späteren großen Maler Griechenlands. Aber wir können uns wenigstens aus den zahlreichen Wandmalereien der verschütteten und wieder ausgegrabenen Städte am Vesuv, Herculanum und Pompeji, aus den schönen Darstellungen auf griechischen bemalten Vasen, die man in vielen Städten Italiens, Griechenlands und Kleinasiens gefunden hat, wohin sie als Handelsartikel von Athen aus gekommen waren, und endlich aus den herrlichen Mosaikfußböden, besonders dem schönsten Mosaik der Welt, der im Jahre 1831 in Pompeji ausgegrabenen Alexanderschlacht, eine schwache Vorstellung von der hohen Stufe machen, auf welcher die hellenische Malerei stand. Denn wenn die pompejanischen Wandgemälde und die griechischen Vasenbilder von schlichten Handwerkern herrühren, wie mögen da erst die griechischen Künstler gemalt haben! Auch die Beschreibungen von Gemälden, die wir bei alten Schriftstellern finden, und ein Blick auf die Bildhauerei der Griechen lassen uns vermuthen, daß die Malerei hinter den übrigen bildenden Künsten nicht zurückgestanden haben wird. Die Alten malten, wie wir, entweder al fresco, d. h. auf den frischen, nassen Stuckbewurf

der Wandfläche, oder sie schufen Staffelbilder, die mit Wasserfarben auf eigens dazu präparirten Holztafeln oder auch mit Wachsfarbe (in enkaustischer Manier) hergestellt wurden. Oelmalerei kannten sie nicht; diese wurde erst im Mittelalter erfunden, verdrängte aber dann sehr bald wegen ihrer großen Vortheile die antike Wachsmalerei. Erst in neuerer Zeit ist überhaupt die eigenthümliche Technik der letzteren wieder aufgeklärt worden. Unter den Frescomalern überragte alle anderen Polygnot, dessen berühmteste Schöpfung zwei große Wandgemälde in einer offenen Promenadenhalle zu Delphi waren: die Zerstörung von Troja und die Unterwelt. Unter den Tafelmalern waren die bedeutendsten *Zeuxis* und *Parrhasios*, sodann der größte Maler des Alterthums überhaupt, *Apelles*, der eine Zeit lang Hofmaler Alexanders des Großen war, und endlich sein Zeitgenosse *Protogenes*. Es würde Ihnen wenig nützen, wollte ich Ihnen erzählen, was wir über einzelne Werke dieser Künstler noch wissen. Was helfen alle Beschreibungen, wo uns die Anschauung für alle Zeiten unwiederbringlich verloren ist? Nur das gefeiertste Werk der antiken Malerei will ich Ihnen noch nennen, weil es im Alterthum etwa dieselbe Stelle einnahm, wie in der modernen Malerei Raphaels Sixtinische Madonna. Dies war die *Aphrodite Anadyomene* von der Hand des Apelles. Anadyomene bedeutet die Emportauchende; das Bild stellte die Göttin der Liebe in dem Augenblicke dar, wie sie, die doch der Sage nach aus dem Schaume des Meeres geboren war, dem Wasserschooße entsteigt und ihr triefendes Haar mit beiden Händen ausdrückt. So viel man aus den Urtheilen der alten Schriftsteller und den anmuthigen griechischen Epigrammen schließen darf, die sich auf dies Bild beziehen, muß es von hinreißender Schönheit gewesen sein. Von den letzteren wenigstens will ich Ihnen eines in wörtlicher Uebertragung mittheilen. Es lautet:

Als Kypris einst dem Meeresschooß entstiegen war,
Noch rieselte der weiße Schaum an ihr herab,
Da sah Apelles sie, schön und begehrenswerth,
Und nicht gemalt, nein, lebend stellte er sie dar.
Mit zartem Finger preßt sie aus das nasse Haar,
Geheime Sehnsucht leuchtet aus dem Auge ihr,
Und wie ein reifend Aepfelpaar der Busen schwillt,
Athene selbst und Hera werden nun gestehen:
O Zeus, wir unterlagen beide in dem Streit.

Die letzten beiden Zeilen beziehen sich natürlich auf die bekannte Sage vom Urtheile des Paris. Das Bild stand ursprünglich in einem Tempel auf der Insel Kos, wurde aber später vom Kaiser Augustus, wie so viele andere Kunstwerke, nach Rom gebracht.

Nachdem in den Umwälzungen der Völkerwanderung die Künste des Alterthums zu Grunde gegangen und Barbarei und Geschmacklosigkeit an ihre Stelle getreten war, mußte, als die politischen Wogen sich wieder ebneten, auch die Malerei geradezu wieder von vorn anfangen, wozu auch wesentlich der Umstand beitrug, daß man überall, wo sich noch Denkmäler antiker Kunst fanden, dieselben nur als Erinnerungen einer heidnischen Zeit betrachtete und ignorirte, wenn man sie nicht im fanatischen Glaubenseifer zertrümmerte. Dies rächte sich so, daß eine Reihe von Jahrhunderten dazu gehörte, ehe die Malerei aus den starren Formen der byzantinischen Kirchenmalerei sich herausarbeitete und eine selbständigere Gestaltung gewann. Constantinopel war als Sitz des römisch-christlichen Kaiserthums auch lange Zeit hindurch der einzige Sitz der byzantinischen Kirchenmalerei gewesen. Ihre wahre Heimath und Blüthe sollte diese Kunst aber in Italien finden, und dieses Aufblühen ging auch hier wie in der Plastik mit dem wieder erwachenden Studium der antiken Kunstwerke Hand in Hand. Schon im 15. Jahrhundert waren besonders in der toskanischen und umbrischen Schule und außerdem durch

manche eigenartige Künstlererscheinung, wie Fiesole, die Wege für den neuen Aufschwung geebnet worden. In das 16. Jahrhundert aber fällt das goldene Zeitalter der modernen Malerei und die größten Meister reihen sich in dieser unvergleichlichen Epoche eng aneinander.

Es sind vier Schulen, in denen alle die großen Maler dieser Zeit zusammenstehen, die der Florentiner, der Römer, der Lombarden und der Venetianer. Der große Stifter der Florentiner Schule, an den sich eine Menge von Schülern anschloß, war Lionardo da Vinci, 1452 — 1519, eine jener glücklichen Erscheinungen, welche die Natur mit allen denkbaren menschlichen Vollkommenheiten ausgestattet hatte, ebenso ausgezeichnet als Gelehrter, Dichter, Ingenieur, wie als vielseitiger Künstler. Mit vollendeter Meisterschaft beherrschte er die Form, die großartige nicht minder, wie die anmuthige; von größter Sorgfalt sind die Conturen, von zartem Schmelz das Colorit, voll Leben und Geistestiefe der Ausdruck seiner Gestalten. Sein berühmtestes Werk — brauche ich es Ihnen noch zu nennen? Hundertmal haben Sie den vortrefflichen Stich Raphael Morghens bewundert, den dieser Künstler nach dem Abendmahle Lionardo's, welches sich im Speisesaale der Dominicaner zu Mailand befindet, gefertigt hat, hundertmal schon sind Sie versunken gewesen im Anschauen dieses einzigen Bildes. „Einer unter Euch wird mich verrathen!" Dies Wort ist eben über die Lippen des Herrn gegangen und hat eine tiefe, leidenschaftliche Bewegung im Kreise der Jünger hervorgerufen, die in den wunderbar schönen Köpfen und namentlich auch in den Händen der einzelnen Gestalten zum mannichfaltigsten Ausdrucke kommt. Neben Lionardo steht Michel Angelo, den Sie nun schon als Bildhauer und Architekten kennen, als Mitbegründer der neuen Zeit. Derselbe kühne und gewaltige Geist, der seine architektonischen Entwürfe und plastischen

Werke erfüllte, lebte auch in den großen Gemälden, die er schuf, namentlich in seinen großen Fresken. Er hat in der Malerei das Vollendetste geleistet, wiewohl er sich selbst, wie Sie sich erinnern, in der Bildhauerei für größer hielt.

Als der Senat von Florenz den Rathhaussaal mit einem Wandgemälde aus den Kämpfen der Republik schmücken wollte, wurden Lionardo da Vinci und Michel Angelo mit Entwürfen dazu beauftragt. Der erste stellte in seinem schönen Carton ein Reitergefecht um eine Fahne dar; allgemeines Aufsehen aber machte der Carton des Michel Angelo: er hatte die Scene gewählt, wie eine Schaar florentinischer Soldaten, die sich eben mit Baden vergnügt, plötzlich vom Feinde aufgeschreckt wird. Die Meisterschaft in der Darstellung der schwierigsten Körperbewegungen und Verkürzungen machte außerordentliches Aufsehen, und von weit und breit kamen die Künstler Italiens herbeigeströmt, um dieses Wunderwerk zu studiren. Leider sind beide Cartons verloren gegangen, und nur durch unzuverlässige Kupferstiche ist eine ungefähre Idee davon zu erhalten. Das eigentliche Meisterwerk Michel Angelo's, welches zu bewundern auch unserer Zeit noch gestattet ist, sind die berühmten Deckengemälde in der Sixtinischen Capelle in Rom, ohne Zweifel das großartigste Denkmal der Malerei überhaupt. Es sind darin, auf den Messias hindeutend, Propheten und Sibyllen, sowie eine Reihe von Erzählungen des alten Testaments, die Vertheilung der Himmelskörper, die Erschaffung Adams, die eherne Schlange, Goliath, Judith und Esther, dargestellt; alle Figuren zeichnen sich durch eine Hoheit und Erhabenheit aus, wie sie kein anderer Maler wieder zu erreichen im Stande gewesen ist und kein Beschauer je zu erschöpfen im Stande sein wird. Lassen Sie sich, wenn Sie die Kupferstiche vor sich liegen haben, nicht zurückschrecken durch den Ernst in diesen Gestalten, der für das weibliche Gemüth manchmal etwas Furchtbares

haben mag. Versenken Sie sich in das Wesen dieser Propheten und Sibyllen, die in ihrer Brust das kommende Geschick tragen, weil sie mit tiefstem Gefühl für die Schäden der Gegenwart und die Sündhaftigkeit ihres Geschlechts den reinsten Willen und die stärkste Kraft vereinen, einen besseren Zustand herbeizuführen.

Im hohen Alter übernahm Michel Angelo den Auftrag, das jüngste Gericht an der Altarwand der Sixtinischen Capelle zu malen. Raphael war bereits als glänzendes Gestirn am Kunsthimmel aufgegangen, und sein Ruhm spornte Michel Angelo's Genie, Etwas zu schaffen, was Allen, selbst dem berühmten Nebenbuhler, unmöglich sei. Da entstand sein jüngstes Gericht, und es ist in der That darin ein so dämonischer und titanenhafter Geist entfesselt, eine solche Kenntniß des menschlichen Körpers, eine solche Meisterschaft in den schwierigsten Wendungen desselben bewiesen, daß man aus diesem Grunde lange Zeit dieses Bild als sein bestes überhaupt gelten ließ. Man vergaß eben, daß nicht der Ausdruck maßloser, stürmischer Leidenschaften, nicht die wissenschaftliche Gelehrtheit und die Ueberwindung auffallender Schwierigkeiten das Hauptforderniß eines großen Kunstwerkes sind, sondern daß ruhige, maßvolle Schönheit ihnen stets voransteht, und diese hat er eben hier seinem Streben nach dem Ungeheuren und noch nicht Dagewesenen geopfert. Darum wurden auch seine Nachahmer, die den Werth seiner Leistungen bloß in kühnen Gedanken und in der Darstellung schwieriger Stellungen suchten, bald bloße Manieristen, und die florentinische Schule verfiel am schnellsten.

An der Spitze der römischen Schule stand der größte Maler aller Zeiten und Völker, Raphael Sanzio aus Urbino. Raphael war von der Natur zum Maler geschaffen. Mit Recht läßt Lessing in seiner Emilia Galotti den Maler Conti sagen: „Meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre

geboren worden?" Was als das Wunderbarste in seiner ganzen Erscheinung gelten muß, das ist jene vollkommene Harmonie aller geistigen Anlagen, in welcher keine Seite besonders hervortritt, sondern alle Seiten im edelsten Gleichmaß in einander fließen. In seinen Werken begegnet uns wieder jene „edle Einfalt und stille Größe", welche die Blüthezeit der hellenischen Kunst charakterisirt. Raphael ging aus der umbrischen Schule hervor, wandte sich später nach Florenz, wo auch ihn, wie so viele andere Künstler, die Cartons Lionardo's und Michel Angelo's zu begeistertem Studium hinrissen, und folgte endlich im Jahre 1508 dem Rufe des Papstes Julius II. nach Rom. Seine Thätigkeit in Rom bildete denn nun auch die Epoche seiner höchsten Meisterschaft. Zunächst bekam er den Auftrag, die Gemächer (stanzo) des Vatican mit Gemälden zu schmücken, und so entstanden seit 1508 die berühmten Raphael'schen Stanzen, die Sie gewiß schon oft in guten Stichen gesehen haben. Die schönsten darunter und zugleich diejenigen, die Raphael wirklich zum größten Theile mit eigner Hand ausführte, sind die Disputa, eine Versammlung von Kirchenvätern und Bischöfen unter dem Schutze Christi und des heiligen Geistes, die Schule von Athen, eine Versammlung von Philosophen des Alterthums, in ihrer Mitte Platon und Aristoteles, der Parnaß, Apollon von den Musen und berühmten Dichtern alter und neuerer Zeit umgeben, und die vier Gestalten der Theologie, Poesie, Philosophie und Justitia. In den späteren seit 1511 geschaffenen Stanzen, der Befreiung Petri aus dem Gefängnisse, Attila vor Rom und andern, tritt mehr und mehr die Hand der ausführenden Schüler hervor. Mit Aufgaben überhäuft, mußte sich Raphael allmählich darauf beschränken, nur die Cartons zu den Gemälden zu entwerfen. Neben den Stanzen stehen an zweiter Stelle die zehn Tapeten, zu denen Raphael von 1513 an im Auftrage Leo's X. die Cartons entwarf,

und die dann zu einer Wandbekleidung der Sixtinischen Capelle in Flandern gewebt wurden. Sie stellen die bedeutendsten Momente der Apostelgeschichte dar. Erinnern Sie sich nicht, jene kostbaren Bilder, den Tod des Ananias und die Predigt des Paulus in Rom gesehen zu haben? Bloß von Raphael entworfen und von seinen Schülern ausgeführt ist auch die sogenannte „Bibel Raphaels“, eine Reihe von Scenen des Alten Testaments, welche die Loggien des Vatican schmücken, und die herrliche Fabel der Psyche an der Decke der Villa Farnesina.

Durch reinste Lieblichkeit und den Ausdruck bald der holdesten Jungfräulichkeit, bald edler, mütterlicher Würde sind besonders die zahlreichen Madonnenbilder Raphaels berühmt; er hat deren in seinem Leben etwa fünfzig geschaffen. Die Krone von allen ist unstreitig seine Sixtinische Madonna, ursprünglich das Altarbild der Kirche S. Sisto zu Piacenza, jetzt die Perle der Dresdner Gemäldesammlung. Sie steht einzig da durch die hehre Majestät im Antlitz, wie sie der Idee einer Himmelskönigin und der Mutter des Weltheilands entspricht, vereint mit dem Ausdruck der Zartheit und Demuth der Erdenjungfrau, welche, im Vollglanz des Himmelslichtes und umringt von den sie preisenden Engelchören, es kaum fassen kann, so hoher Gnade gewürdigt zu sein. Mit derselben genialen Auffassung hat Raphael das Jesuskind in kindlicher Grazie und Leichtigkeit, aber ohne kindische Nachlässigkeit, vielmehr mit einem Ernst und einer Geistigkeit in den Zügen dargestellt, als würde das Gemüth schon jetzt vom Gedanken der Erlösung des Menschengeschlechtes bewegt. In gläubiger Inbrunst und Zuversicht kniet der heilige Sixtus nieder, um als oberster Hirt Fürbitte einzulegen für seine Gemeinde, er richtet, der Erhörung gewiß, den Blick fest auf die himmlische Erscheinung, während die heilige Barbara mit jungfräulicher Schüchternheit, wie vom Himmelsglanz geblendet, nach unten blickt, als wolle sie der

harrenden Menschheit das nahende Glück, von dessen Gegenwart sie beseligt ist, verkünden. Die zurückgeschobenen Vorhänge, welche das Bild auf beiden Seiten begrenzen, tragen nicht wenig dazu bei, die Mutter mit dem Kinde wie eine aus Himmelsglanz geheimnißvoll hervorbrechende Offenbarung erkennen zu lassen, und auf das schönste wird das Bild nach unten abgeschlossen durch die beiden lieblichen Engelknaben, welche auf die leichte Brüstung sich auflehnen, wartend auf die Ankunft der sanft herabschwebenden Gruppe.

Statt der zahlreichen übrigen Madonnenbilder, die Sie oft in Stichen sehen können, der Madonna della sedia, der Vierge aux candelabres, der belle jardinière, der Madonna di spazeggio und andern, habe ich Ihnen lieber eine der seltener abgebildeten aus der späteren Zeit des Meisters zeichnen lassen. Es ist die Madonna Franz' des Ersten im Louvre zu Paris, die Raphael 1518 für den König von Frankreich malte. Aber auch an ihr können Sie die Feinheit, Anmuth und Lieblichkeit der Linien und Formen, die vollendete Harmonie der Gestalten, die zu einem wohlklingenden Accord verschmelzen, den seligen Frieden und die göttliche Heiterkeit erkennen, welche auf allen Raphael'schen Compositionen ruht. Das Christkind hat sich aus seiner Wiege erhoben, und seine Mutter, mit zärtlicher Sorgfalt, mit verehrungsvoller Liebe halb knieend zu ihm sich niederbeugend, ist im Begriff, es zu empfangen und in die Arme zu nehmen. Der heilige Joseph schaut mit väterlicher Freude in stiller Betrachtung auf die seiner Obhut Anvertrauten, er steht bescheiden im Hintergrunde. Im Vordergrunde aber kniet Elisabeth, die Hände des kleinen Johannes zur Anbetung des göttlichen Kindes faltend, und während der eine der beiden Engel Blumen über das Christkind streuet, das ja der Menschheit ein neu aufblühendes Leben zu bringen bestimmt ist, faltet der andere Engel die Hände über der Brust und schaut voll innerer Freudigkeit sich um, als wollte er sprechen: „Kommt



Alle und sehet! Alle Bewegung, Handlung, Aufmerksamkeit der Personen concentrirt sich auf das Jesuskind; dieses bildet den Mittelpunkt des Gemäldes und mit der Mutter, die es aufhebt und in ihre Arme zu schließen im Begriff steht, die bedeutendste Gruppe. Nach dem Gesetz der Zweitheilung entspricht dieser Gruppe eine zweite, Elisabeth mit dem Johanneskinde, die in ihrer bescheidenen Situation die beiden Hauptpersonen um so mehr hervortreten läßt. Wiederum steht der Elisabeth auf der linken Seite Joseph auf der rechten Seite gegenüber und bringt zu den Frauen und Kindern die würdige Mannespersönlichkeit, zu der anbetenden Verehrung die betrachtende Freude. Und der Figur Josephs entspricht wieder auf der andern Seite der Engel mit den Blumen, und der zweite Engel kommt in die Mitte, den bescheidenen Hintergrund bildend für das vor ihm stehende Christkind. Das ist vollendete Composition: die edelste Einfachheit in der Zusammenstellung, und doch welch' ein reiches Leben von idealer Wahrheit!

Auch in der Porträtmalerei behauptet Raphael einen hervorragenden Platz. Sollten Sie nie die berühmte Frauengestalt abgebildet gesehen haben, die man gewöhnlich mit dem Namen der Fornarina, der Geliebten Raphaels bezeichnet, oder das reizende Brustbild eines Jünglings, welches für das Selbstporträt des Künstlers gilt? — Nach Raphaels Tode übernahm den künstlerischen Nachlaß des Meisters sein Lieblingsschüler Giulio Romano 1492—1546, der schon bei Lebzeiten Raphaels die Fabel der Psyche gemalt hatte, und brachte die noch unvollendeten Arbeiten zur Ausführung. Er ist auch als selbständiger Meister berühmt geworden; besonders zogen ihn die heiteren Regionen der griechischen Mythologie an.

Der vorzüglichste Meister der lombardischen Schule ist Antonio Allegri 1494—1534, von seiner Vaterstadt gewöhn-

lich Correggio genannt. Er war vor Allem Meister in der Darstellung des Affects, der sinnlichen und geistigen Erregung. Schmerz und Wonne, Wehmuth und Entzücken hat er mit bewundernswürdiger Vollendung dargestellt. Dabei entdeckte er eigentlich erst den eigenthümlichen Reiz des Lichtes im Colorit und erzielte durch Reflexe und Helldunkel eine bis dahin ungeahnte Wirkung. Endlich wandte er auch die Verkürzungen mit der größten Virtuosität an. Freilich vernachlässigte er in diesem dreifachen Streben nicht selten die Hoheit und den Adel, ja selbst die Correctheit der Formen und die schöne, harmonische Anordnung der Gestalten. Unter seinen Wandgemälden sind die bedeutendsten die Malereien in den Kuppelgewölben der St. Johanniskirche und des Domes in Parma. In dem letzteren war es namentlich, wo er durch seine Verkürzungen alle Schranken der Kunst in kecker Weise durchbrach. Hier ist jede Erinnerung an den gegebenen architektonischen Raum beseitigt; man meint nicht in eine geschlossene Kuppel, sondern in den freien Aether emporzublicken! die Gestalten schweben aufwärts, aber man sieht von ihnen nur die unteren Partieen, Oberkörper und Gesicht ist oft in geradezu unschöner Verkürzung behandelt. Von den Staffeleibildern Correggio's besitzt wohl die Dresdner Gallerie die beiden bedeutendsten, die büßende Magdalena, die freilich nichts von einer Büßerin hat, und die hochberühmte heilige Nacht, die Geburt des Christkindes. Das biblische Wort: „Und das Licht schien in der Finsterniß" hätte nicht schöner dargestellt werden können; ein heller Glanz geht von dem neugeborenen Kinde aus, die Eltern nehmen Theil an dem Lichte, während die Hirten im Halbdunkel in ein entzücktes Anschauen versunken sind und der letzte Strahl der Sonne am schwarzen Saume des Gebirges erlischt. Die Schule des Correggio verfiel in die ärgste Manier. Die Schüler wollten den Meister in seinen Lichteffecten, seinen Verkürzungen noch über-

bieten, und was bei ihm naive Anmuth gewesen war, das wurde bei ihnen zur süßlichen Ziererei.

Der erste große Meister der venetianischen Schule ist Tizian, der in seinem fast hundertjährigen Leben, 1477—1570, eine Fülle der prächtigsten Bilder geschaffen hat. Die eigenthümliche Stärke Tizians und seiner Schule beruht in der energischen Schönheit der Farben und zwar der Localfarben; bei Correggio ist es das Verhältniß der Farben untereinander, ihre zarte feine Abstufung, wodurch das Colorit so zauberhaft auf uns wirkt. Dabei sind die Venetianer im Gegensatze zu allen übrigen Malern ihrer Zeit Realisten. Nicht große Gedankentiefe erfüllt ihre Werke, sondern sie gehen in naiver Lust des Daseins von der lebensfrischen Wirklichkeit aus und verklären sie allerdings zu hoher, idealer Schönheit. Das menschliche Leben in seinen glanzvollsten heitersten Momenten darzustellen, in sich befriedigt, in der Gesundheit und Fülle seiner sinnlichen Existenz, dies ist dem Meister Tizian vorzüglich gelungen. Aber Sie dürfen nicht glauben, daß es ihm an Charakteristik fehle. Gleich eins seiner frühesten Gemälde, der Zinsgroschen, ebenfalls eine Zierde der Dresdner Galerie, zeigt eine sehr schöne Charakteristik des Heilandes, wie er, unbeirrt von der Arglist des Fragenden, fest und ruhig, voll majestätischer Würde und in derselben doch die herablassende Milde nicht verleugnend, die treffende Antwort ertheilt: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist!" Auch von den Madonnenbildern und den mythologischen Darstellungen Tizians besitzt das Museum Dresdens zwei wahre Perlen, die Madonna, der sich demüthig eine Jungfrau naht, welche Petrus heranführt, und jene herrliche, auf einem Ruhebett leicht und edel hingegossene Frauengestalt, welche ein Amor bekränzt, während ein junger Mann zu ihren Füßen die Laute spielt. Sie kennen sie gewiß unter dem Namen der Venus Tizians. Unter den



Porträtmalern nimmt Tizian eine der ersten Stellen ein. Von der vollendetsten Schönheit und doch dabei individuell aufgefaßt, ist das herrliche Frauenbild, welches man gewöhnlich „die Geliebte Tizians“ nennt, und sodann die „Tochter Tizians“, jene edle jugendliche Frauengestalt, welche mit beiden Händen eine Fruchtschale emporhebt.

Ihre zweite Jugend erlebte die venetianische Schule, während

die übrigen Schulen Italiens verfielen, mit Paolo Caliari nach seiner Vaterstadt Verona gewöhnlich Paul Veronese genannt, 1528—88, der in behaglicher Breite und Mannichfaltigkeit das Leben der Zeit und der reichen mächtigen Stadt, der er angehörte, zur Darstellung brachte, mit Tizian'scher Frische und Freude am Dasein. Seine Anbetung der Könige in der Dresdner Galerie ist in ihrer frischen Lebensfülle, ihrer harmonischen Anordnung, ihrem prachtvollen Colorit eine meisterliche Leistung. Besonders gern nahm Veronese reiche, prunkvolle Gastmähler zum Vorwurfe, in denen Alles den Vollgenuß des Daseins feiert, ohne doch Sitte und Ceremoniell zu verleugnen. Das größte und berühmteste dieser Gastmähler ist die Hochzeit von Cana, ursprünglich für das Refectorium des Klosters S. Giorgio maggiore in Venedig gemalt, jetzt im Louvre befindlich. Das Gemälde ist 30 Fuß lang, 20 Fuß hoch und die Zahl der auf dieser Fläche von 600 Quadratfuß dargestellten Personen beträgt 130. „Das freudigste, höchste Fest des Erdenlebens mit einem Aufwand, einer Herrlichkeit, wie sie damals nur Venedig zu bieten vermochte, war hier mit vollendeter Meisterschaft geschildert, und es begreift sich die freudige Aufregung, welche die Kunde von diesem Kolossalgemälde in Venedig verbreitete. War es doch eine Verherrlichung der Stadt selbst oder ihres Patricierthums, welches leibliches Behagen mit edler Würde, Stolz und Anmuth, Prachtliebe mit feinen Sitten zu vereinigen wußte, ein großes glückliches Geschlecht, vom Künstler erfaßt und abgespiegelt in den glücklichsten Stunden des Daseins! Selbst Tizian soll von diesem Werke Paolo's im höchsten Grade entzückt gewesen sein und den Meister, als er ihm auf der Straße begegnete, wie einen Sohn umarmt haben."

Achtundzwanzigster Brief.

Im Norden hat die Malerei vorzüglich in Deutschland und den Niederlanden geblüht, ohne jedoch die Höhe der italienischen zu erreichen. Hatte doch die gothische Architektur, wie Sie sich, liebe Freundin, erinnern, der Malerei die Wandflächen entzogen und sie auf Miniatur- und Tafelmalerei beschränkt. So mußte ihr nothwendig der Sinn für das Große und Bedeutende abhanden kommen, sie mußte mehr zu einer feinen Detailbehandlung geführt werden. Hemmend zugleich war auch für die größten Geister der Mangel an großen monumentalen Aufgaben. Welch ein Abstand zwischen der reichen und kunstsinnigen Aristokratie einer italienischen und dem spießbürgerlichen Magistrat einer deutschen Stadt des 15. Jahrhunderts! Deutschland besaß keinen Mäcen wie Julius II., keinen Leo X.; Kaiser Maximilian hatte für Albrecht Dürer keine andere Aufgabe, als die, ihm einen Degenknopf zu malen, und während Venedig dem deutschen Künstler einen Jahrgehalt von 200 Ducaten bot, trug ihm Nürnberg, seine Heimath und die Stätte seiner Wirksamkeit, in 30 Jahren nicht einmal für 500 Gulden Arbeit auf! Dazu kam endlich, daß die Malerei im Norden durchaus unter die Handwerke gehörte und zunftmäßig betrieben wurde. Wie sollte es da zu einem freien und großartigen Aufschwunge kommen? Dennoch hat auch die nordische Malerei ihre großen Vorzüge, die zwar den Mangel an Adel und Schönheit der Form nie ersetzen können, aber immerhin erfreulich berühren: die unerschöpfliche Mannichfaltigkeit und die frische, oft derbe Kraft des individuellen Lebens, die Naivetät, Treuherzigkeit und Innigkeit der Empfindung, und ihr durchaus populäres Gepräge.

Die nordische Malerei ist zwar von den Niederlanden aus-

gegangen, wo bereits am Ende des 14. Jahrhunderts zwei flandrische Maler, Hubert und Johann van Eyck, ihre Begründer waren, hat aber im 15. und 16. Jahrhundert ihre größten Triumphe in Ober- und Mitteldeutschland gefeiert, namentlich in der schwäbischen, der fränkischen und der sächsischen Schule. Zu den ausgezeichnetsten Meistern der ersten Schule gehörte in der ältern Zeit Martin Schongauer oder Schön, 1420—99, der in Ulm thätig war. Später hatte sie ihren Sitz in Augsburg, und hier ist ihr Hauptvertreter einer der edelsten Meister deutscher Kunst, Hans Holbein, 1498—1554. Er war der einzige deutsche Maler, der ähnlich, wie unter den deutschen Bildhauern der Nürnberger Peter Vischer, italienische Einflüsse in sich aufnahm, selbständig verarbeitete und so zu großer Schönheit hindurchdrang.

Seine Hauptschöpfungen sind die acht Bilder der Baseler Passion, 1520—25 entstanden, dramatisch bewegte Compositionen, in denen so recht die Kraft und Tiefe des deutschen Geistes zum Ausdruck kommt, geläutert und verklärt durch die Einflüsse der italienischen Kunst. Längst kennen Sie auch, liebe Freundin, die liebliche Madonna des Baseler Bürgermeisters Meier, jetzt eine der Hauptzierden des Dresdner Museums. Welche Treuherzigkeit und Innigkeit spricht aus diesem Bilde deutschen Familienlebens! Seit 1526 lebte Holbein in England als Hofmaler Heinrichs VIII. Seit dieser Zeit malte er fast nur noch Porträts für den englischen Hof und die Großen des Reiches. Wiederum ist es die Dresdner Galerie, welche auch hiervon eine der schönsten Proben besitzt; es ist das Porträt des Goldschmieds Morett, das neben der Madonna aufgestellt ist. Aus der Zeit des Baseler Aufenthaltes stammt jedenfalls noch Holbeins berühmter Todtentanz, der aber erst 1538 in Lyon in Holzschnitt erschien, eine Composition voll genialer Ironie. Jedes Alter und jeder Stand,

Könige und Fürsten, Bischöfe, Priester und der Papst selber müssen wollend, nichtwollend den Tanz mitmachen, lustige Zechbrüder werden vom Gelage, Kinder vom Schooße der Mutter fortgerissen. Traurig genug bietet sich der Tod dem Blinden zum Führer an und führt ihn nun wild über Stock und Stein; den Spieler entreißt er den Krallen des Teufels, den Räuber ergreift er auf frischer That, er stellt sich vor die Priorin und bietet sich ihr mit einem Strohkranz auf



dem Kopfe zum Bräutigam an; die Königin, die ihn erkennt und die Flucht ergreifen will, reißt er mit Gewalt an sich, und mit gräßlichem Humor bringt er der Braut, welche ihres Bräutigams harrt, eine Kette von Todtengebeinen.

Die fränkische Schule hat ihren Sitz in derjenigen Stadt, welche auch, wie Sie sich erinnern, die Hauptwerke der gleichzeitigen deutschen Sculptur aufzuweisen hat, in Nürnberg; an ihrer Spitze steht, in künstlerischer Begabung Holbein weit überlegen, ja, der größte Genius der deutschen Malerei überhaupt, Albrecht Dürer, 1471—1528. In seinen Werken herrscht ein Reichthum der Erfindung, eine Größe der Auffassung, eine Tiefe der Empfindung, eine Wahrheit des Ausdruckes, wie sie kein zweiter deutscher Maler dieser Zeit besitzt. Aber freilich! Dürer ist befangen geblieben in den Fesseln der Form, die Holbein glücklich durchbrach. Gedrückt in seinem häuslichen und seinem öffentlichen Leben, in dem engen Kreise des Nürnberger Bürger=

thums sich drehend, zu dem er auch dann zurückkehrte, als er das Ausland, Italien und die Niederlande besucht hatte und ihm dort glänzende Anerbietungen gemacht worden waren, hat er wohl individuelle und charakteristische, aber selten wahrhaft schöne und anmuthige Gestalten geschaffen. Ich verarge es Ihnen nicht, wenn Sie gestehen, daß Ihnen Dürer'sche Holzschnitte derb und abstoßend erscheinen, ja im Gegentheil, ich würde es ungern sehen, wenn Sie in ein falsches Entzücken darüber gerathen wollten. Es ist hier unmöglich, von der erstaunlichen Thätigkeit des Meisters auch nur andeutungsweise einen Begriff zu geben. Vielleicht wird es Ihnen möglich sein, sich das vortreffliche Dürer-Album (Nürnberg 1862) zu verschaffen, das Ihnen unter anderen eine Reihe der originellsten Darstellungen zur Offenbarung Johannis, eines der frühesten Werke des Meisters (1498), in vorzüglichen Holzschnitten bietet. Betrachten Sie aufmerksam die hier abgebildeten vier apokalyptischen Reiter, ein Gegenstand, der auch von neueren Meistern wieder aufgenommen wurde. Der Tod stürmt mit schrecklichem Angesicht auf seinem mageren, knochigen Gaule einher, unter ihm gähnt die Hölle und verschlingt, was sein Roß zu Boden tritt. Die sündige Menschheit soll vernichtet werden, dazu sind die übrigen drei Reiter, Pest, Krieg und Hunger, von Gott ausgesandt, als Vollstrecker des Gerichts. Ein Engel weist ihnen den Weg. Der erste Reiter führt den Bogen, der zweite das Schwert, der dritte die Wage; mit unerbittlichem Ernste schauen sie in die Ferne und stürmen auf ihren Rossen unaufhaltsam vorwärts.

Aus der Geschichte der Reformation wird Ihnen längst der Führer der sächsischen Schule, die ihren Sitz in Wittenberg hatte, Meister Lucas Cranach, 1472 — 1553, der treue Freund des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen und seiner Nachfolger, bekannt sein. Er ist ohne große Gedankentiefe, aber



von einer harmlosen Biederkeit, die seinen Werken eine volksthümliche Beliebtheil verschafft hat. Als eifriger Anhänger der Reformation stand er namentlich auch mit Luther und Melanch-

thon in freundschaftlichen Beziehungen. Besonders in Altarbildern und in der Porträtmalerei hat er und seine Schule eine merkwürdige Fruchtbarkeit entfaltet. Doch cursiren massenhafte Bilder unter seinem Namen, die nur von seinen „Gesellen" herrühren.

Während in Deutschland im 17. Jahrhundert der 30jährige Krieg tobte und Kunst und Wissenschaft darniederlag, nahm die Malerei in den Niederlanden gerade einen mächtigen Aufschwung. Mehr noch als die deutsche entfernt sich aber die niederländische Malerei vom Idealismus; sie hat einen durchaus realistischen Grundzug und strebt nur nach täuschender Wiedergabe der Natur, der Wirklichkeit. Unterscheiden Sie auch hier wieder zwei Schulen: die holländische und die flandrische. Der Hauptvertreter der ersteren war Rembrandt, 1606—1674, ein Meister von verwegener Kühnheit der Darstellungsweise, die sich bisweilen — denken Sie an den Ganymed der Dredner Galerie — bis zum Uebermuthe steigerte und Alles, was edle Form und Erhabenheit des Ausdruckes heißt, bei Seite stößt, und rückhaltlos zur gemeinen Wirklichkeit herabsteigt. Der Gründer der flandrischen Schule war Rubens, 1577 — 1640; sein größter Schüler, den ich gleich noch anschließen will, van Dyck, der „König der Porträtmaler". Rubens hatte sich zwar in Italien durch das Studium Tizians und Veronese's gebildet; aber dennoch mangelt auch seinen Gestalten der reine Formenadel der italienischen Malerei. In breite, oft derbe Formen ist die Kühnheit, der Thatendrang und die leidenschaftliche Bewegung seiner Compositionen gekleidet, Formen, die aber durch ihr frisches, blühendes Colorit und ihre kecken Lichteffecte bezaubern. Bei der erstaunlichen Productionskraft dieser Meister und der unübersehbaren Masse ihrer Werke würde es wenig fruchten, wenn ich Sie auf Einzelnes aufmerksam machen wollte; fast jedes größere Museum hat eine ganze Reihe ihrer Bilder aufzuweisen.

Bei ihrer stark realistischen Neigung ist die niederländische Malerei recht eigentlich die Vertreterin der Genremalerei geworden. Scenen aus dem Alltagsleben, oft voll des übermüthigsten Humors, Hochzeiten, Kirchweihfeste, Bauernstuben, Dorfschenken, Gefechte und Schlachten, Seestürme, Landschaften, Blumen- und Fruchtstücke, „Stillleben", Alles dies ist in Tausenden von Bildern von den niederländischen Malern dargestellt worden. Als Hauptmeister der derbkomischen Genremalerei nenne ich Ihnen vor allem die drei Breughel, den „Bauernbreughel", den „Höllenbreughel" und den „Sammetbreughel", Teniers (spr. Tenihrs), Ostade, Brouwer und Jan Steen; als Vertreter des höheren, feineren Genre Terburg, Dow, Mieris und Adrian van der Werff. Unter den Landschaftsmalern nimmt Jacob Ruisdael (spr. Reusdahl) den ersten Platz ein. Welche Behaglichkeit und Lebenslust in diesen holländischen Genrebildern zum Ausdrucke kommt, mögen Sie aus dem folgenden Holzschnitt nach einem Gemälde von Jan Steen: „Eine lustige Gesellschaft" ersehen.

Auch in Spanien hat die Malerei im 17. Jahrhundert in der Schule von Sevilla eine echt südliche Blüthe getrieben. Die spanische Malerei ist natürlich vorwiegend kirchlich; aber während die italienische Malerei sich zu einer freien hochherzigen Verschmelzung christlicher und antiker Anschauungen emporschwang, trägt sie in dem Lande der Inquisition, in dem Lande, wo Loyola's Wiege stand, das Gepräge des flammendsten kirchlichen Fanatismus. Daß in diesen auf affectvolle Schilderungen berechneten Gemälden nicht die Form, sondern die Farbe vorherrscht, wird Sie nicht Wunder nehmen. Die beiden Hauptmeister der Schule sind Velazquez, zugleich der größte Porträtmaler der Spanier, und Murillo, 1618 — 1682, in dessen religiösen Bildern die nationale Auffassung „zur reinen Höhe einer leidenschaftlichen, aus dem tiefsten Innern strömenden Gluth verklärt ist, die ebensowohl



Eine lustige Gesellschaft.
Nach einem Gemälde von Jan Steen.

zarte Innigkeit wie stürmische Begeisterung auszudrücken vermag." Murillo ging, wie die Niederländer, von der niedrigen Wirklichkeit aus; Bauern, Kartenspieler, Faulenzer, Gassenbuben hat er in einer Reihe von Bildern geschildert. Und merkwürdig! diese derbe, realistische Art klingt deutlich in seinen Madonnenbildern wieder, und um ein einzelnes Beispiel anzuführen, möchte ich an das Christkind im Schooße der Dresdner Madonna Murillo's erinnern, dem meines Erachtens jeder ideale Zug fehlt. Völlig gereinigt von diesem Beigeschmack und zur innigsten und reinsten Verzückung gesteigert ist aber seine auf Wolken getragene, von Himmelslicht umfluthete Madonna im Louvre in Paris.

Auch Frankreich brachte im 17. Jahrhundert eine Reihe bedeutender Maler hervor, namentlich die beiden Poussin und Claude Lorrain, die sämmtlich geistvolle Landschafter waren. Endlich im 18. Jahrhundert gesellte sich noch England hinzu mit einem Genremeister ersten Ranges, Hogarth, der mit schneidender Satire die Schattenseiten des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit darstellte. Lichtenberg hat zu Hogarths Darstellungen höchst witzige Erklärungen geliefert. Im Allgemeinen verfiel auch die Malerei im 18. Jahrhundert. Durch Winckelmann angeregt machte nur Raphael Mengs den einzigen nennenswerthen Versuch zu neuer Erhebung. Doch würde es Unrecht von mir sein, wenn ich nicht noch der liebenswürdigen und anziehenden Malerin Angelica Kauffmann gedenken wollte.

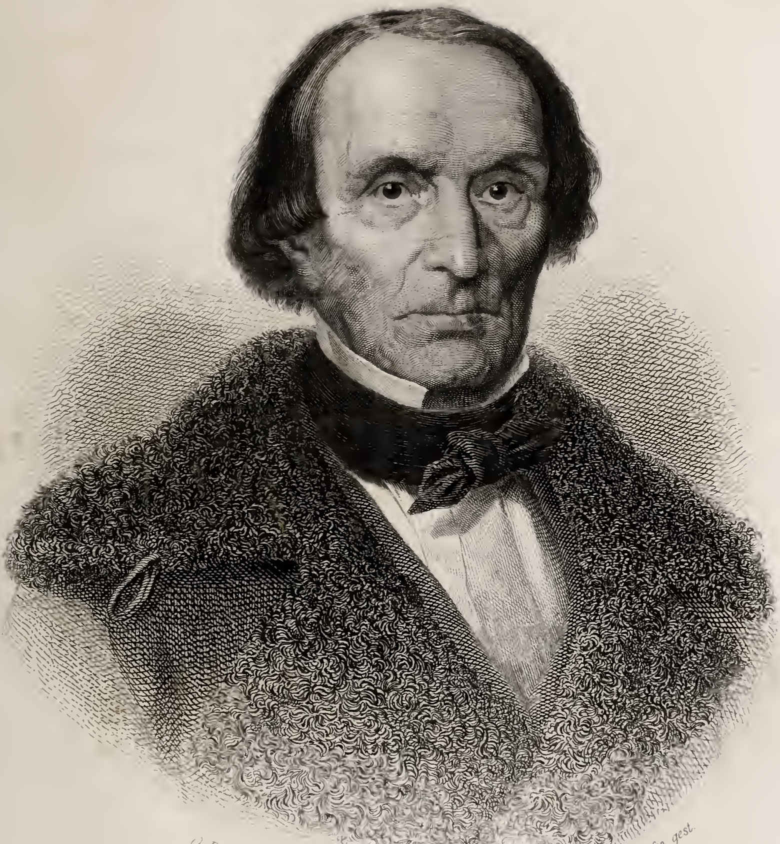
Wenn Sie einmal nach Bregenz kommen, so versäumen Sie nicht, das nahegelegene Dorf Schwarzenberg im Bregenzer Walde zu besuchen und das schöne Altarbild, die Krönung der Jungfrau Maria darstellend, sowie die im Wirthshause „zum Schäfle" befindliche kleine Galerie, worunter auch das Selbstporträt der Künstlerin in der Kleidung der Wälderinnen ist, zu betrachten. Schwarzenberg war der Geburtsort des Vaters der gefeierten

Künstlerin; sie selber wurde in Chur 1741 geboren, wohin ihr Vater vom Fürstbischof berufen war; denn auch Kauffmanns Malerarbeiten, namentlich die Porträts, wurden sehr gesucht, und die Familie reiste von einem Bischofssitz zum andern. Die Anlagen zum Zeichnen und Malen traten schon sehr früh bei der jungen Angelica hervor, und ihr Vater unterließ nicht, sie durch strengen Unterricht zu bilden. Wiederholte Reisen nach Italien wirkten sehr günstig auf Veredlung des Geschmacks, und bald hatte Angelica solchen Ruf erlangt, daß sie von einem Hofe zum andern zog, um die fürstlichen Personen zu porträtiren. In England traf sie ein schlimmes Mißgeschick, indem ein vorgeblicher Graf Horn aus Schweden, der aber ein gemeiner Betrüger war, als politischer Flüchtling ihr Mitleid zu erregen und ihre Hand zu gewinnen wußte, so daß sie sich mit ihm vermählte. Doch wurde der Bösewicht noch zeitig genug entlarvt und die viermonatliche Ehe wieder getrennt. Zuletzt nahm Angelica, nachdem sie sich glücklicher mit dem ehrenwerthen Maler Zucchi aus Venedig vermählt hatte, in Rom ihren bleibenden Aufenthalt, wo sie am 5. November 1807 starb. Angelica Kauffmann war kein bahnbrechendes Genie, aber ein sehr glücklich organisirtes Talent; ihre nach Antiken entworfenen historischen Gemälde sind höchst gelungen, und ihre Porträts waren ausgezeichnet durch eine besondere Grazie; am besten gelangen ihr weibliche Köpfe, da ihr das Zarte, Sanfte, Seelenvolle am verwandtesten war. Wie ihr ganzes Wesen hatte auch ihre Kunst etwas Jungfräuliches und Graziöses.

Die Einflüsse der zweiten Renaissance, die durch Schinkel der Architektur, durch Thorwaldsen der Plastik zu Gute kamen, machten sich natürlich auch in der Malerei geltend. Hier trat in Carstens, 1754—1798, nach langer Zeit wieder „ein selbständig schaffender Genius und ein echter Künstler von Gottes Gnaden" auf. Leider war damals von großen Aufträgen al fresco oder

in Oel nicht die Rede, Carstens ist fast nur auf Umrißzeichnungen beschränkt geblieben, in denen aber eine Größe der Idee und ein Adel der Form herrscht, die damals völlig vereinzelt standen. Das Museum in Weimar besitzt die meisten seiner Werke. Im Anfange des 19. Jahrhunderts erhob sich, getragen von dem neuerwachten nationalen Bewußtsein, ein glänzendes Dreigestirn von Malern: Overbeck, Cornelius, Schadow. Von ihnen nahm aber Overbeck, geb. 1789, bald eine isolirte Stellung ein; er widmete seine Thätigkeit ausschließlich der Verherrlichung der katholischen Kirche, zu der er übertrat, und lehnte sich überdies in seiner Auffassung nicht an die Blüthe der italienischen Malerei, sondern an das 14. Jahrhundert an, so daß seine „Darstellungen aus den Evangelien" und seine „sieben Sacramente" bisweilen an Fiesole erinnern.

Der größte und gewaltigste Meister deutscher Kunst seit Albrecht Dürer war Peter Cornelius, 1783—1867. Er wurde nach einem längeren römischen Aufenthalte 1820 Director der Düsseldorfer Akademie, 1825 berief ihn König Ludwig nach München, und hier begründete er die Münchner Schule. Schon ehe er nach Rom ging, hatte er — zwei echt nationale Schöpfungen — die Compositionen zu Goethe's Faust und zum Nibelungenliede vollendet. In München stellte er sodann in den Fresken der Glyptothek das antike Götter- und Heldenthum, in den Loggien der Pinakothek die Geschichte der christlichen Malerei und in der Ludwigskirche den ganzen Kreis der christlichen Weltanschauung von der Schöpfung bis zum jüngsten Gerichte dar. Hatte er sich in den Zeichnungen zum Faust und den Nibelungen an Dürer angeschlossen, so behandelte er die späteren Stoffe unter dem Einflusse der Antike und Italiens. Im Jahre 1840 folgte er dem Rufe des preußischen Königs nach Berlin, um die neu zu erbauende Königsgruft mit Fresken zu schmücken, und so entstanden denn jene gewaltigen Compositionen zum Campo



O. Begas gem. A. Krause gest.

P. v. Cornelius

Leipzig, Fr. Brandstetter

santo, in denen er noch einmal die in der Ludwigskirche gelösten Aufgaben in völlig neuer und weit umfassenderer Weise behandelte, ohne Zweifel die großartigste Schöpfung der neuen deutschen Malerei, die leider Entwurf geblieben ist. Es war des Meisters Schwanengesang. Gewiß wird es Ihnen von hohem Interesse sein, nachdem Sie oben Dürers Darstellungen der apokalyptischen Reiter gesehen haben, nun denselben Gegenstand aus den Cartons für den Campo santo kennen zu lernen. In rasender Eile sausen die vier Menschenverderber: die Pest, der Hunger, der Krieg und der Tod über die Erde dahin, unerbittlich die sündige Menschheit vertilgend; hinter ihnen schweben unheimlich die Geister der Erschlagenen. Der Krieg in jugendlicher Kraft mit dem Ausdruck furchtbarer Strenge und der Tod mit grinsender Wollust die Sense schwingend sind ganz besonders eindringliche Gestalten.

Vortrefflich hat einer der besten Kunstschriftsteller unsrer Zeit, Springer, die Kunst des Cornelius charakterisirt: „Cornelius bewegt sich ausschließlich in einer erhabenen Welt. Das mächtig Pathetische, das übermenschlich Große, die Gipfel leidenschaftlicher Erregung, die höchsten Spitzen tragischer Empfindung begrüßt er als seine wahre Heimath, und so vollständig erfüllt ist er von derselben, daß er keine Gestalt entwirft, ja kaum eine Linie zeichnet, in welcher er nicht die Größe und Herrlichkeit jener Welt unmittelbar anklingen läßt, welche nicht das Bewußtsein seiner großen Aufgabe deutlich wiederspiegelt. Das Verdienst, das sich Cornelius durch das unbedingte Zurückweisen alles Kleinen und Gewöhnlichen um unsre Kunst erworben hat, kann nicht laut genug anerkannt werden; es ist durch das Opfer, daß der Meister einsam stand, auf Popularität verzichten mußte, nicht zu theuer erkauft . . . . Doch auch Cornelius, so scheint es, hat den Mängeln und Irrthümern der Zeit einen Zoll entrichtet. In seinem berechtigten

Kampfe gegen das Kleine und Artige hat er die Bedeutung des Einfachen übersehen, häufiger zum Ungewöhnlichen und Eigenartigen die Zuflucht genommen, als es die innere Nothwendigkeit erheischt.“ In dieser Beziehung hat Cornelius große Verwandtschaft mit Michel Angelo und Albrecht Dürer; auch er hat das Anmuthige und Einfachschöne über dem Hohen und Erhabenen versäumt und oft beinahe absichtlich übergangen, und darum zürne ich Ihnen nicht, wenn Sie die herbe und strenge Art des Meisters abstößt.

Viel populärer als Cornelius ist sein Schüler Wilhelm Kaulbach, geb. 1805, geworden, wiewohl in neuerer Zeit mit Recht ein bemerkenswerther Rückschlag gegen die überschwängliche Bewunderung eingetreten ist, die ihm früher gezollt wurde. Denn das außerordentliche Talent dieses Meisters ist auf Abwege gerathen. Der glänzendste Zug Kaulbachs ist seine satirische Begabung; seine Illustrationen zum Goethe'schen Reinecke Fuchs, in denen er mit genialer Laune menschliche Charaktere in den Thierphysiognomieen zum Ausdruck gebracht hat, sind wohl seine bedeutendste Schöpfung. Mit beißender Ironie hat er auch die Geschichte der neuen „romantischen“ Malerei in seinen Fresken an der Münchner Pinakothek persiflirt. Am populärsten ist er geworden theils durch seine großen Wandmalereien im Treppenhause des Berliner Museums, deren sieben Hauptbilder, Homer und die Griechen, die Hunnenschlacht, die Kreuzfahrer vor Jerusalem, der Thurmbau zu Babel, die Zerstörung Jerusalems, das Zeitalter der Reformation, Sie in Stichen gesehen haben, theils durch seine Cartons zu Shakespeare und Goethe, welche in Photographieen zu besitzen, sei es in großem oder mittlerem, kleinem oder „Visitenkarten“-Format, heutzutage ja zum guten Tone gehört.

In der großen monumentalen Leistung Kaulbachs, in seinen Berliner Fresken, tritt uns eine glänzende Verirrung der modernen



Kunst entgegen, die Kaulbach freilich mit andern theilt, und auf die ich Sie mit einigen Worten aufmerksam machen muß, weil die große Masse sie womöglich als einen Fortschritt anstaunt und preist. Kaulbach begnügt sich nicht damit, geschichtliche Persönlichkeiten und Ereignisse darzustellen, sondern er möchte „geschichtsphilosophische Ideen verkörpern". Dies widerspricht aber dem innersten Wesen der Sculptur und Malerei; diese Künste können nur Persönlichkeiten, ideale oder reale, und Handlungen darstellen, aber nimmermehr Ideen. Alle die im Reformationsbilde z. B. vereinigten Persönlichkeiten umschlingt kein anderes Band, als daß sie eben dem Zeitalter der Reformation angehörten. Die meisten davon stehen in der Geschichte räumlich und zeitlich weit auseinander, sind im Leben nie mit einander in Berührung gekommen, und doch sind sie hier auf einer Fläche zusammengeordnet. So schön auch manche einzelne Gestalt darunter ist, — alle durchaus nicht — und so geistvoll die einzelnen Gruppen gebildet sind, das Ganze ist gar nicht zu genießen, denn es ist eben kein Ganzes. Trotzdem hat gerade das Bild der Reformation bereits ein paar schwächliche Nachahmungen hervorgerufen, ich meine jene bilderbogenartigen „Ruhmeshallen" der deutschen Befreiungskriege, der deutschen Poesie und Musik, von denen Sie gewiß die eine oder andre am Schaufenster einer Kunsthandlung haben liegen sehen.

Aber, wie schon angedeutet, Kaulbach ist es keineswegs allein, den das Streben nach Bedeutendem und Umfassendem dazu verleitete, der bildenden Kunst Aufgaben zu stellen, die sie ihrer Natur nach nicht leisten kann. Unter Anderm begegnet Ihnen derselbe Irrthum schon an dem Denkmale Friedrichs des Großen von Rauch, und zwar an den Reliefen seines Postamentes. Da stehen auch auf der Rückseite Lessing und Kant im Gespräch mit einander, die doch im Leben einander nie gesehen. Und was haben diese Beiden vollends mit den Feldherren Friedrichs zu schaffen?

Das Denkmal soll augenscheinlich nicht Friedrich allein, sondern zugleich seinem Zeitalter gelten. Das ist aber eben ein Unding. Ein Zeitalter läßt sich nun einmal nicht darstellen, es ist etwas Abstractes, das nicht durch unmittelbare Anschauung, sondern nur durch Reflexion aus der Darstellung gewonnen werden kann. Aber noch viel mehr leidet das Lutherdenkmal Rietschels an diesem Fehler. Hier stehen zwar die um Luther gruppirten Gestalten alle in enger geistiger Beziehung zu ihm und zur Reformation, aber im Kunstwerke hat diese Beziehung nicht den leisesten Ausdruck gefunden. Denn es genügt doch auf keinen Fall, die Nebenfiguren in gleichweiter Entfernung um die Hauptfigur herumzustellen, in ganz äußerlicher architektonischer Weise, die ihre gute Berechtigung hat, wenn es gilt, vier kleinere Springbrunnen um einen größern oder vier niedrige Obelisken um einen höhern zu gruppiren. Wo Persönlichkeiten von Geist und Leben in einem Kunstwerke zusammengeordnet sind, müssen sie nothwendig in Handlung mit einander sein. Selbst die Goethe-Schillergruppe in Weimar besteht eigentlich aus zwei Denkmälern, von denen jedes selbstständig dem Beschauer zugewandt ist. Der Kranz, den beide Dichter theilen, indem ihn jeder bescheiden abzulehnen scheint, ist nur ein Nothbehelf, der ein ideelles Band zwischen ihnen herstellen soll; eine Handlung wird nie daraus. Die hellenische Kunst bleibt auch hierin die ewige Richtschnur. Wenn die athenischen Bürger die glorreiche Zeit ihrer Persersiege in einem Kunstwerke feiern wollten, so errichteten sie nicht etwa eine Bildsäule des Themistokles und ringsumher vier Statuen anderer Feldherren, sondern sie stellten in einem großen Frescogemälde die Schlacht bei Salamis, die Hauptfiguren darin mit Porträtähnlichkeit, oder in einem ausgedehnten Relief die Schlacht von Plataä dar. Wenn sie die beiden Heldenjünglinge verherrlichen wollten, welche den athenischen Tyrannen getödtet hatten, so schufen sie nicht zwei

ruhig neben einander stehende, dem Beschauer zugewandte Gestalten, die etwa mit einem Kranze auftraten, sondern sie stellten sie dar, wie sie beide mit gezücktem Schwert, einer den andern deckend, zum Angriffe schreiten. Das ist eine Handlung! Und so hätte die Reformation von Kaulbach nicht klarer und wirksamer dargestellt werden können, als durch ein recht lebensvolles Bild des Wormser Reichstages oder der Verbrennung der Bannbulle.

Aber auch in der Form ist Kaulbach allmählig zurückgegangen. Es giebt keinen modernen Künstler weiter, der in solchem Grade sein eigner Manierist geworden wäre, wie Kaulbach; das Charakteristische schwindet immer mehr und weicht allgemein conventionellen Formen, die der Künstler allerdings mit großer Routine behandelt. In der vielbewunderten Goethegalerie sind nur wenige Bilder, wie Alexis und Dora, Ottilie und Friederike von Sesenheim, von wirklich reiner Schönheit. Sonst kehren überall jene scharfgeschnittenen, bisweilen etwas ans Teuflische streifenden Gesichtszüge wieder, die man nun nachgerade auf den ersten Blick als Kaulbachisch erkennt. Gestalten wie die weit über Gebühr gepriesene Lotte oder das Gretchen auf dem Kirchgange, das mit seiner schnippischen Kopfwendung nichts mit dem Goethe'schen Gretchen gemein hat, stehen knapp auf der Grenze des Schönen. Ein sarkastischer Kritiker behauptete sogar einmal, das beste Bild der Goethegalerie sei das Gretchen vor dem Muttergottesbilde, weil — man ihr Gesicht nicht sehe. Geradezu abscheulich ist unter Anderm das Zerrbild in den Fresken des Treppenhauses in Berlin, welches Friedrich den Großen vorstellen soll.

Von den übrigen Münchner Malern nenne ich Ihnen noch Bonaventura Genelli, 1801—1868, berühmt durch seine Umrisse zu Homer und Dante, und Moritz Schwind, der Ihnen namentlich durch seine reizenden Compositionen zu dem Märchen von den sieben Raben bekannt sein wird.

Wilhelm Schadow, 1789 — 1860, wurde als Director der Düsseldorfer Akademie der Gründer einer Düsseldorfer Schule, in der namentlich der Oelmalerei wieder größere Aufmerksamkeit zugewandt, das Detailstudium der Natur liebevoll gepflegt und ein feines Colorit erreicht wurde. Ihr Hauptvertreter unter den Lebenden ist der große Historienmaler Lessing, dessen „Huß vor dem Concil" und „Huß auf dem Scheiterhaufen" Sie kennen. Hier lassen Sie mich diesen kurzen Ueberblick über die Entwicklung der Malerei abbrechen, wiewohl ich Ihnen noch manchen bedeutenden Künstler unsrer Zeit anführen könnte. Suchen Sie genauere Belehrung, so greifen Sie zu Kuglers „Geschichte der Malerei", die 1867 von Blomberg in 3. Auflage wieder herausgegeben worden ist. Vortreffliche Abhandlungen über einzelne Erscheinungen aus der Geschichte der Malerei finden Sie in Springers kunstgeschichtlichen Bildern, Bonn 1867 und in Lübke's kunsthistorischen Studien, Stuttgart 1869.

Neunundzwanzigster Brief.

Ehe wir uns zur Musik wenden, liebe Freundin, lassen Sie mich auch über die Malerei noch einige Bemerkungen allgemeiner Natur anschließen. Die Malerei kann nicht, wie die Plastik, die Dinge so, wie sie wirklich sind, also in ihrer Körperlichkeit darstellen; sondern sie bringt sie nur, wie sie von einer gewissen Seite, einem bestimmten Standpunkte aus dem Auge erscheinen, auf die Fläche. Die Körperlichkeit geht dabei ganz verloren, die Masse und Schwere wird abgestreift; für die Malerei haben die Dinge nur durch Farbe, durch Licht und Schatten, durch Perspective Bedeutung. Daraus

ergeben sich sogleich eine Reihe wichtiger Folgerungen. Die Plastik ist, wie Sie sich erinnern, vor allem auf die Darstellung der menschlichen Gestalt angewiesen; die Malerei kann, da sie von aller Schwere befreit ist, die ganze Welt des Seienden in den Bereich ihrer Darstellung ziehen. Die Plastik ist auf ruhigere Gestalten beschränkt oder sie nimmt wenigstens, wenn sie bewegte darstellen will, einen Moment der Ruhe heraus, der zwischen zwei Bewegungen liegt; die Malerei greift mitten in das bewegte Leben hinein und nimmt aus der Bewegung selbst einen Moment heraus; in springenden, stürzenden, schwebenden Gestalten, welche die Plastik gar nicht herstellen kann, feiert die Malerei gerade ihre höchsten Triumphe, hier fühlt sie sich in ihrem eigensten Gebiete. Aber auch was die innere, seelische Bewegung betrifft, ist die Malerei daher eigenthümlicherer, augenblicklicherer und heftigerer Erregungen fähig, sie vermag auch die Wechselwirkungen der Innen- und Außenwelt darzustellen, während die Plastik auch hier auf größere Einfachheit, Ruhe und Abgeschlossenheit angewiesen ist. Vor allem erreicht dies die Malerei durch die Darstellung des Antlitzes, insbesondere des Auges. Daher zieht sie auch bekleidete Figuren vor, um die Aufmerksamkeit vom Körper ab auf das Antlitz als den Spiegel der Seele zu lenken, während die Plastik ihre Gestalten gern unverhüllt läßt, weil sie durch die Leibesschönheit als solche wirken will. So nennen wir denn nun gerade malerisch oder pittoresk alles Individuelle oder Momentane. Wenn Raphaels Sixtina etwas Plastisches hat, so ist der Moses von Michel Angelo durchaus malerisch. Rauhe, zerklüftete Felspartieen halten wir für malerischer, als die Einförmigkeit sanft gewellter Hügel, eine von Epheuranken wild umwucherte Ruine für malerischer, als ein reinliches, neugebautes Haus, das zerrissene Kleid eines Bettlers für malerischer, als einen sorgfältigen, modischen Anzug, die liebliche Verwirrung, die eine trotzige Locke, ein flatterndes Band in den Kopfputz eines Mädchens

bringt, für malerischer, als die tadelloseste Coiffure — wenn nur in dem scheinbar Zufälligen eine gewisse Symmetrie waltet, aus dem Mannichfaltigen eine gewisse Harmonie herausgefühlt wird.

Die Malerei hat in der Hauptsache drei Darstellungsmittel. Das eine ist die Farbe. Es giebt, abgesehen von den äußersten Extremen schwarz und weiß, drei Grundfarben: blau, roth, gelb. Durch Mischung der beiden ersten entsteht violett, die beiden letzten geben orange, aus der ersten und dritten wird grün. Jede so entstandene Mischfarbe fordert als ihren naturgemäßen Gegensatz die dritte Farbe, die nicht in ihr enthalten ist. Darauf beruht das ganze Geheimniß der Farbenzusammenstellung; grün, die Mischung aus blau und gelb, verlangt als Ergänzung roth, und so kann es nichts Erfreulicheres für das Auge geben, als die rothe Rose, die im grünen Blätterschmucke prangt. Raphaels Sixtina wirkt auch durch ihr Colorit so grenzenlos wohlthuend und befriedigend, weil meist natürliche Farbengegensätze darin angewandt sind, in denen die Mannichfaltigkeit immer wieder zur Einheit wird. Eine zweite Forderung ist freilich die, daß die Farben auch in der Weise harmonisch zusammengestellt sind, daß blasse zu blassen, frische zu frischen treten, und nicht eine einzelne aus der Umgebung der übrigen grell oder schreiend hervorsticht. Durch weiter fortgesetzte Mischung wird dann erst jene unendliche Fülle von Farben hergestellt, welche bei ihrer Unbestimmtheit oft etwas Unerfreuliches und Beunruhigendes für das Auge haben.

Ein zweites Darstellungsmittel der Malerei ist die Unterscheidung von Licht und Schatten. Hochgelegene Theile eines Körpers stehen im vollen Lichte, tiefer gelegene Partieen treten in ein Halbdunkel, abgewandte liegen im Schatten. Ein Gegenstand kann aber auch, wenn er vor einem andern steht, diesem das Licht entziehen; er wirft dann einen Schlagschatten auf ihn; umgekehrt strahlt von beleuchteten Flächen das Licht zurück,

und so entstehen Reflexe. Durch Ineinanderspielen von Licht und Schatten kommt das Helldunkel zu Stande, jene oft so zauberische Beleuchtung, die uns am hellen Tage mitten im Walde umgiebt, die in einer Kirche herrscht, „wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht“, jene Beleuchtung, in der Correggio der erste Meister war.

Da die Malerei nur den Schein der Dinge wiedergeben kann, so muß sie drittens auch die Gesetze der Perspective beobachten und die Dinge in der Größe darstellen, wie sie dem Auge von einem bestimmten Standpunkte aus erscheinen. Ein Haus muß daher auf einem Bilde, wenn es weit zurücksteht, viel kleiner sein als ein Strauch, der sich im Vordergrunde befindet, ein Mann, der vorn am Wege steht, viel größer als der Kirchthurm in der Ferne; eine Straße, eine Allee von Bäumen scheint sich mehr und mehr zu verengern, je weiter sie sich nach hinten erstreckt. Höher befindliche Gegenstände werden von unten in der Verkürzung, tiefer gelegene von oben „aus der Vogelperspective“ gesehen. Doch ist es dem Maler bisweilen vergönnt, einen ideellen Augenpunkt zu nehmen, so daß alle Gegenstände eines Bildes, höher und tiefer gelegene, dem Beschauer gerade gegenüber zu sein scheinen. So hat Raphael in der Sixtinischen Madonna die Mutter mit dem Kinde nicht im geringsten verkürzt dargestellt, wiewohl sie über den Figuren schwebt, die der Beschauer gerade vor sich hat. Die entfernteren Gegenstände verschwimmen dem Auge, dürfen daher auch auf dem Bilde nicht genau, sondern nur leicht angelegt, wiedergegeben werden. An einem Baume im Vordergrunde kann man die einzelnen Blätter erkennen, am Horizonte erscheint die Blätterkrone als Ganzes.

Von der Möglichkeit, Alles was da ist, in den Bereich ihrer Darstellung zu ziehen, macht die Malerei den umfassendsten Gebrauch. Sie bewegt sich nicht immer auf den Höhen der Ideal-

schöpfung, sondern sie steigt oft und gern in die Welt der Wirklichkeit herab, nichts ist ihr zu klein, nichts zu unbedeutend. Zum historischen oder Geschichtsbilde gesellt sich das Genrebild, und während das erstere ein bestimmtes einmaliges Ereigniß wiedergeben will, begnügt sich letzteres damit, nur die Art oder Gattung, das Genre dieses Ereignisses, also irgend ein beliebiges Ereigniß einer gewissen Art darzustellen. Das Geschichtsbild zeigt Ihnen z. B. die Schlacht bei Waterloo, das Genrebild dagegen irgend eine beliebige Schlacht, in der nur gewisse Einzelheiten, wie sie am Ende in jeder Schlacht wiederkehren, in anziehender Weise zusammengefaßt sind. Keine Scene des gewöhnlichen und alltäglichen Lebens mit all seinen Leiden und Freuden, die die Genrebildnerei nicht aufzuweisen hätte. Ein Kinderspiel, eine Mutter an der Wiege, Schnitter auf dem Felde, eine lustige Gesellschaft beim Wein in einer Laube versammelt, der Bettler mit seinem Kinde, ein Bauerntanz in einer Dorfschenke, eine Werkstatt, ein Carnevalsschwank, ein Leichenbegängniß — haben Sie nicht Alles dies schon hundert- und tausendmal bildlich dargestellt gesehen? Auch zahlreiche Gemälde, die sich gern für historische Bilder ausgeben möchten, kann man getrost unter die Genrebilder rechnen. Geschichtlich ist nur das, was für die Entwicklung der Menschheit bedeutend geworden ist. Wie viele „historische" Bilder stellen aber die abgelegensten Episoden, ja ganz anekdotenhafte Ereignisse dar! Die freie Natur, als lebensvolles Ganze, mit all ihrem bunten Wechsel von Erde und Wasser, Berg und Thal, Wald und Flur, Himmel und Wolken, und dies Alles in bestimmter Gegend, Jahreszeit und Tageszeit zu charakterisiren oder auch eine gewisse Stimmung dadurch auszudrücken, ist die Aufgabe der Landschaft. Während in der Plastik das Thier mehr als Typus, als Gattung dargestellt wird, ohne eigentliche Individualität, so kann die Malerei selbst das Thier in charakteristischen Momenten auf-

fassen und zum Menschen, besonders aber auch zur umgebenden Natur, zur Landschaft in Beziehung setzen. So entsteht das Thierstück, die Löwenjagd in der Wüste, die Rinderheerde auf der Weide, die Gemse auf dem Gletscher, der Hund als Gesellschafter des Pferdes im Stalle, der Fuchs auf dem Hühnerhofe und was dergleichen mehr ist. Aber auch die einzelne Blume oder mehrere derselben zu einem Strauße zusammengebunden, der fruchtbeschwerte Kirschzweig, Traube, Apfel und Melone haben als Gegenstände der Malerei ihre gute Berechtigung, wenn sie nur naturwahr in anmuthiger Gruppirung und in harmonischem Farbenspiel dargestellt werden. Zeuxis malte, so wird erzählt, einen Knaben mit Trauben. Als er das Bild fertig hatte und öffentlich ausstellte, kamen die Vögel, um von den Trauben zu naschen. Da soll Zeuxis sein Bild wieder vernichtet haben, weil ihm, wie er sagte, der Knabe mißlungen sei; denn wäre dieser eben so täuschend gemalt gewesen wie die Trauben, so hätten sich die Vögel doch vor ihm fürchten müssen. Ein anderer griechischer Künstler, Pausias, der berühmteste Wachsfarbenmaler des Alterthums, malte seine Geliebte Glykera, ein armes Mädchen, das sich durch Kränzewinden seinen Unterhalt erwarb, wie sie mitten unter ihren Blumen sitzt und einen Kranz flicht. Gewiß kennen Sie die Geschichte bereits aus Goethe's zartem und duftigem Gedicht: „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen" in den römischen Elegieen. In dem Bilde des Zeuxis war Genre und Fruchtstück, in dem des Pausias Porträt und Blumenstück mit einander vereinigt. Endlich stellt die Malerei sogar leblose und unorganische Dinge dar, Wildpret und Geflügel, ein ganzes einladendes Frühstück, Flasche und Glas, Leuchter, Schreibzeug und ähnliches. Solche Bilder faßt man unter dem Namen Stillleben zusammen.

Die Malerei hat verschiedene Stufen der Ausführung. Der Künstler kann bei der bloßen Umrißzeichnung stehen bleiben,

wie dies fast ausschließlich Genelli gethan hat. Und sollten Ihnen nicht auch des Engländers Flaxman Umrisse zu Homer und Dante bekannt sein? Diese Art der Darstellung ist, da sie auf Licht und Schatten völlig, auf Perspective beinahe gänzlich verzichtet und fast nur die Form betont, der plastischen Darstellung, und zwar dem Relief, nahe verwandt. Der nächste Schritt ist der, daß der Künstler den Figuren durch Licht und Schatten Körperlichkeit und Rundung verleiht. Diesen beiden ersten Stufen schließen sich auch die vervielfältigenden Künste an, der Holzschnitt, die Lithographie, der Stahlstich und der Kupferstich. Daß die Photographie, die allerdings als Mittel der Vervielfältigung für die Kunst großen Werth hat, selbst eine Kunst sei, glauben wohl bloß manche Photographen. In der eigentlichen Malerei unterscheidet man Wandgemälde und Staffeleibilder. Die erstern werden auf den nassen Stuckbewurf gemalt; soviel der Künstler an einem Tage von dem, was der Maurer aufgetragen hat, nicht bemalen kann, muß Abends wieder herabgeschnitten und am nächsten Tage durch frischen Bewurf ersetzt werden. Daher fordert diese Art der Malerei eine gewisse Raschheit und Entschlossenheit der Ausführung, sie nöthigt den Künstler, auf das Große und Ganze Gewicht zu legen, hält ihn davon ab, sich in spielendes Detail zu verlieren und verleiht so seinen Schöpfungen ein monumentales Gepräge. Den großen monumentalen Aufgaben verdankt namentlich die Münchner Schule ihren hohen Aufschwung. Eins der schwierigsten Probleme der Wandmalerei ist das, den gegebenen Raum, die Wandfläche, die Kuppel, den Bogen, den Zwickel durch die Composition gerade zu füllen; auch beim Sculpturenschmucke eines Giebelfeldes tritt dieselbe Aufgabe entgegen. Man darf dem architektonischen Gemälde nicht ansehen, daß es mühselig in den gegebenen Raum hinein componirt, hier gedrängt, dort gedehnt ist, sondern das Bild muß, wenn auch nicht den

Eindruck erwecken, als ob es auch ohne den architektonischen Raum so denkbar wäre, wie es ist, so doch den, als ob beide zu gleicher Zeit dagewesen wären. Für den größten Meister sind die Gesetze der Raumerfüllung in der That nie ein Hinderniß, sondern eher ein Hebel der Composition gewesen. Die Staffeleibilder verlangen und vertragen eine weit größere Durchbildung des Einzelnen; ja bei vielen davon, namentlich bei Miniaturbildern, beruht gerade darin ihr eigenthümlicher Werth. Sie werden entweder mit Wasserfarben (Aquarellmalerei) oder mit Oelfarbe ausgeführt. Da man eine farbige Fläche als aus lauter unendlich kleinen farbigen Punkten entstanden denken kann, so läßt sich die aufgestrichene Farbe auch durch Zusammenstellung von farbigen Steinchen oder bunten Glasstiften ersetzen, welche, wenigstens aus der Ferne gesehen, die feinen Uebergänge von Licht und Schatten und von einer Farbe in die andere nicht vermissen lassen. So entsteht das Mosaik. Sie, liebe Freundin, üben diese Art der Darstellung am Stickrahmen; die kleinen Quadrate von Wolle oder Seide oder auch die Perlen, mit denen Sie die Fläche des Canevas überziehen, fallen auch unter den Begriff der Mosaikarbeit. Die durchscheinenden Glasmosaiken haben endlich den Uebergang zur Glasmalerei an den Fenstern hergestellt. Denn ursprünglich setzte man bunte Glasstückchen in Bleifassung zusammen; erst seit dem 14. Jahrhundert hat man wirklich angefangen, das Glas mit Farben, die sich einbrennen ließen, zu bemalen.

Dreißigster Brief.

Wir kommen zu derjenigen Kunst, welche die Griechen vorzugsweise die Kunst der Musen, die „musische" nannten, zu der sie jedoch alle diejenigen Künste rechneten, denen Ton und Rhythmus zu Darstellungsmitteln dienen: die Tonkunst, Dichtkunst und Redekunst. Erst bei den christlichen Völkern ward der Name „Musik" auf diejenige Kunst beschränkt, welche das Schöne in Tönen zur Darstellung bringt. Lag bei den alten Griechen der Grund, warum sie die Musik in so umfassendem Sinne nahmen, einerseits darin, daß sich bei ihnen die Kunst der Töne noch nicht zu freier Selbstständigkeit durchgebildet hatte, so sprachen sie doch damit in fein- und tiefsinniger Weise die richtige Ansicht aus, daß auch in der Musik das menschliche Geistes- und Gemüthsleben eine Sprache gewinnt, daß, wie in ihr die Fülle idealen Lebens sich offenbart, sie auch den ganzen vollen Menschen zu ergreifen und zu edler Menschlichkeit zu entwickeln vermag. Darum war die Musik bei ihnen ein wesentlicher Bestandtheil der Erziehung eines „Freien".

Zur vollen Entwickelung konnte die Musik erst durch die christliche Kultur gelangen, welche das Gemüthsleben in einer Weise vertiefte und erschloß, wie solches dem heidnischen Alterthum nicht möglich war.

Die Griechen waren groß in der Klarheit und Fülle ihrer *Anschauung*; sie leisteten das Höchste in der Plastik, vornehmlich in der Architektur und Bildhauerkunst. Und auch die Krone ihrer Poesie ist das Epos, die vorzugsweise an unsere Anschauung sich wendende, die gegenständliche Welt darstellende Dichtung.

Diese eine Thatsache, daß die kunstsinnigen Griechen es in der Musik nicht weit brachten und bringen konnten, ist schon ein

hinlänglicher Beweis für den Satz, daß die Kunst der Töne durch die Entwickelung des Gemüthslebens bedingt ist. Wohl hat sie es wie jede andere Kunst mit Darstellung der Schönheit, nämlich mit schönen Tonverbindungen zu thun; aber das Hervortreten dieser setzt ein erregtes und bewegtes Gefühlsleben voraus, das sich in seiner Innerlichkeit im Ton auszusprechen strebt.

Ich werde Ihnen eine ästhetische Abhandlung von Hanslick zusenden: „Vom Musikalisch-Schönen" betitelt, worin die gangbare Ansicht bestritten wird, daß es die Aufgabe der Tonkunst sei, Gefühle darzustellen und zu erregen; Inhalt und Form der Musik sei die Schönheit, wie bei jeder andern Kunst.

Abgesehen davon, daß der letztere Satz wiederum nur ein Gemeinplatz ist, hat die Polemik Hanslick's in vielen Punkten das Richtige getroffen, nur nicht in dem, daß es die Musik überhaupt mit dem Ausdruck von Gefühlen nicht zu thun habe.

Lassen Sie mich, damit wir uns über diesen Punkt verständigen, einige Worte über die Bedeutung des Tones voranschicken.

Das Licht läßt uns die gegenständliche Welt erscheinen in all' ihrer Mannichfaltigkeit und Pracht; aber diese bleibt doch als äußerliche Erscheinung vor uns stehen, sie beschäftigt mehr unsern Verstand, als unser Gemüth. Was wäre die ganze Frühlingspracht, wenn kein Vogelgesang ertönte, kein Säuseln in den belaubten Zweigen vernehmbar, keine frohe Thier- oder Menschenstimme hörbar wäre! Was wäre die ganze Natur, wenn kein Wasser rauschte und plätscherte, kein Donner rollte, kein Sturmwind sauste, kein Feuer knisterte, wenn keine Bewegung einen Laut von sich gäbe! Stumm und starr stände sie vor uns da, geisterhaft still und unheimlich wickelte sich ihr Leben ab, das kein rechtes volles Leben wäre, weil es unser Inneres nicht in mittönende Schwingung, nicht in theilnehmendes Mitgefühl ver-

setzen könnte. Mit den Tönen gewinnen die Dinge Lebenszeichen, die sie uns geben, mit denen sie an unsere Theilnahme appelliren und aufhören, indifferente Bilder zu sein. Ein Mensch, der keine Stimme hätte, sich mir „mitzutheilen", würde mir ewig fremd bleiben; erst durch die tönende Rede, durch das laute Wort schließt er mir sein Inneres auf, offenbart er mir seine Persönlichkeit.

Der Redner, der nicht bloß auf den Verstand seiner Zuhörer wirken, sondern auch ihr Gemüth erfassen, Gefühl und Willen zu lebendiger Theilnahme anregen will, muß zu den musikalischen Mitteln des Tones greifen; er hebt und senkt die Stimme, läßt sie anschwellen und leise austönen, bringt in seine Worte einen wohlgefälligen Rhythmus, stellt durch den Accent dieses in Licht, jenes in Schatten und stuft Alles zu einem schönen Gesammteindruck ab. In der gewöhnlichen Rede, wo es sich darum handelt, unsere Vorstellungen, Gedanken, Wünsche, Anliegen auszusprechen und mitzutheilen, den Verstand als solchen zu Worte kommen zu lassen, tritt das Tonverhältniß allerdings zurück, obwohl wir gar kein Wort sprechen können ohne bestimmte Höhe oder Tiefe, Stärke oder Schwäche des Tons und keinen Satz ohne Rhythmus. Sobald aber unsere Empfindung erregt ist und unser Gefühl zum Ausdruck drängt, wenn von dem, was den Kopf beschäftigt, auch das Herz voll ist: dann gewinnen unsere Worte durch Heben und Senken der Stimme, durch das Zeitmaß, durch den Accent, durch Innigkeit und Fülle des Tones ein musikalisches Leben und damit eine Eindringlichkeit und Beredsamkeit, die unmittelbar zum Herzen spricht. Die „Poesie" selber gewinnt ihre poetische Form dadurch, daß sie Musik in die Rede bringt; sie nimmt ferner, um die Wirkung auf das Gemüth zu verstärken, Gesang und Saitenspiel zu Hülfe.

So sehr die plastischen Künste in Vortheil sind durch die

Bestimmtheit und Klarheit ihrer der Außenwelt entnommenen Formen, und so sehr die Dichtkunst der Musik überlegen ist durch den Gedankengehalt, der ihr im Worte zur Verfügung steht: so hat die Musik doch im Ton ein Darstellungsmittel, das gerade darum, weil es im reinen Zeitleben sich bewegt, weil es durch keine Aeußerlichkeit der Körperwelt beschränkt, durch keinen Verstandesbegriff eingeschränkt ist, das Gemüth um so tiefer und sicherer faßt und allein im Stande ist, die geheimsten Regungen und Bebungen unseres Gefühls, dessen inneres Leben sich aller äußeren Anschauung entzieht und durch Worte nicht beschrieben werden kann, zu offenbaren und auf ästhetische Weise zur Anschauung zu bringen.

Wenn die menschliche Rede verstummt, weil der Affect zu stark, zu tief und innig ist, weil das Höchste und Tiefste sich nur ahnen und empfinden läßt, oder auch, weil das Gefühl zu verschämt und zart ist, um sich im Worte preiszugeben: da greift die Menschenseele in die Tonwelt hinein, da nimmt sie zur Sprache der Töne ihre Zuflucht und singt und spielt, wie's ihr zu Muthe ist, oder läßt sich's von Tonkünstlern sagen, die es verstehen, in Tönen zu offenbaren, was ein Menschenherz bewegt und erregt in Freude und Leid, in Glaube und Hoffnung, in Sehnsucht und Liebe. Indem sie nach dem Gesetz des Schönen, das den Tönen eigenthümlich ist, und vermöge ihrer schöpferisch bildenden Phantasie, welche diese Töne in mannichfaltige Verbindungen bringt, sie melodisch aneinander reihet und verschiedene Reihen harmonisch sich verschlingen läßt, — ich sage, indem die Componisten schöne Tongebilde schaffen, stellen sie den Rhythmus und die Harmonie, den Fluß und die Hemmung, die Dissonanzen und Consonanzen des Menschenlebens selber dar. Nicht als ob sie sich hinsetzen müßten mit dem Vorhaben, irgend ein Gefühl oder einen Seelenzustand in Tönen zu malen, oder mit der menschlichen Wortsprache

zu wetteifern; sie geben sich lediglich ihrem Formtriebe hin, der in Tönen bildet und schafft. Aber je reiner ihre Tonsprache als solche ist, je vollendeter ihre Tongemälde als solche sind, desto reiner spiegelt sich in der Welt der Töne die Welt unseres Innenlebens, desto geistiger und gehaltvoller ist die Musik, desto tiefer ergreift sie unser Gemüth.

Das Leben jedes strebenden, nicht bloß äußerlich in der Welt, sondern auch innerlich im eigenen Gemüthe lebenden Menschen ist von einem Rhythmus der Gefühle und Gedanken begleitet, auf den er nicht immer achtet, den er aber doch empfindet. Es giebt Hemmungen und Dissonanzen, die erst nach längerem Kampf sich lösen, und wiederum Momente glücklicher Stimmung und frohen Kraftgefühls, wo es uns ist, als hätten wir Flügel bekommen, die uns über alles Unebene leicht hinwegtragen. Gleichwie den Reisenden der Anblick neuer und schöner Gegenden erquickt, begeistert und stärkt, zu neuem Vordringen ermuthigt und alle erlittene Beschwerden vergessen läßt: so durchdringt jede erkannte Wahrheit, jeder im sittlichen Leben errungene Fortschritt das Gemüth mit dem beseligenden Gefühl der Harmonie. Der Componist bringt diese Rhythmik und Harmonie unseres Innenlebens, nur gereinigt von allem Aeußerlich-Zufälligen, von Schmutz und Staub, den der Kampf selber aufwirft, befreiet von der Last des Irdischen, die unsere Freude wie unser Leid nicht rein ausklingen läßt, zum musikalischen Ausdruck. Indem wir seinen Harmonieen lauschen, in die Anschauung seiner Tonreihen uns versenken, nehmen wir aus seiner Hand den Ernst und die Heiterkeit, den Schmerz und die Lust, den Mißklang und Wohlklang des Lebens selber, doch gereinigt im Element des Schönen und zu idealer Höhe erhoben zurück, und werden dadurch erfreut und getröstet, erhoben und gestärkt! Wie wir dem echten Dichter mit Herz und Sinn uns zuwenden und von den Gebilden seiner Phantasie

freudig überrascht ausrufen: So ist es! der kennt die Welt, der weiß, wie es den Menschen um's Herz ist! — so gewinnt auch der in Tönen dichtende Componist unser Herz, wenn er von dem zu reden weiß, was dieses Herz so oft erregt und bewegt hat, was „von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht."

So wenig die Bau- und Bildhauerkunst, die Malerei und Dichtkunst vom Leben abgelöst werden kann, so wenig kann es die Musik, welche von Alters her mit dem Gemüthsleben des Menschen, mit seinem religiösen und geselligen, mit seinem poetischen und festlichen Leben in engster Beziehung gestanden hat. Der Musik die Ausdrucksfähigkeit absprechen heißt, sie zum Range einer Arabeske gegenüber einem lebensvollen Gemälde herabsetzen. Wenn sich Gedanken und Gefühle nicht musikalisch ausdrücken lassen, dann haben alle Componisten leeres Stroh gedroschen, welche Lieder und Texte zu Oratorien und Opern componirt haben, dann wären Trauermärsche auch für Hochzeiten passend und Tanzmusik für die Kirche. Allerdings haben die Töne nicht die Bestimmtheit des Wortes oder der sichtbaren Formen des Malers und Bildhauers und lassen, wenn wir sie mit Worten erläutern wollen, einen freien Spielraum; allerdings kann ein und dasselbe Lied von verschiedenen Componisten verschieden aufgefaßt und componirt werden und bekanntlich werden Choräle verschiedenen Inhalts nach einer und derselben Melodie gesungen. Aber man darf nicht übersehen, daß bei den langsam gesungenen Tönen des Chorals der Ausdruck festlicher, religiöser Stimmung das Gemeinsame und Nüancirung des Ausdrucks in geringem Grade möglich ist, daß aber auch einzelne Choralmelodieen zum einen Kirchenliede viel besser passen als zum andern und daß wir verschiedenen Compositionen einer Arie doch nicht gleichen Werth beimessen, sondern meist eine von ihnen als die gelungenste bezeichnen. Gewiß wird

ein Tonsetzer, der den Text eines Oratoriums vor sich hat, ein demüthiges Gebet zu Gott und das Rachegeschrei eines fanatisirten Volkes, das nach dem Blute des Unschuldigen lechzt, sich von vornherein nach seinem verschiedenen Gedanken- und Gefühlsinhalt ansehen und sich bei der Composition in eine entsprechende Seelenstimmung versetzen. Aber auch die selbständig auftretende Instrumentalmusik ist nicht ohne Bezug auf Natur- und Menschenleben. Im Gemüth spiegelt sich die Welt; durch die Umgebung, in der wir leben, durch die Menschen, die auf uns einwirken, durch unsere Lebensschicksale wie durch die Zeitverhältnisse, in denen wir leben, wird es ebenso gestimmt, so und nicht anders gebildet, wie es andererseits zum Auge wird, aus welchem wir so und nicht anders die Welt anschauen. Darum vermag der Componist, indem er direct auf das Gemüth wirkt, indirect das Leben zu charakterisiren und die Außenwelt auf seine Weise in Tönen darzustellen, d. h. uns gemüthlich nahe zu bringen. Darum hat die Musik nicht blos lyrische, sondern auch epische und dramatische Kraft. Darum durfte ein Haydn es wagen, in Tönen das Dunkel und Durcheinanderwogen des Chaos zu malen, aus welchem dann auf das schöpferische: Es werde Licht! der helle Tag und mit ihm die Ordnung und Uebereinstimmung der Welt hervorbricht. Seine Musik ist mehr als bloße Begleitung des Bibeltextes; sie erhebt diesen in ein selbständiges Gebiet der Tonwelt, in der wir mit den Ohren sehen und anschauen. Wenn wir Beethovens Heldensymphonie hören, so treten Bilder gewaltigen Ringens und Strebens vor den inneren Sinn, wir vernehmen das Getümmel und Gewoge der Schlacht und fühlen aus den Tönen des Trauermarsches heraus, daß eine Heldengröße gefallen ist. In der Hirtensymphonie führt uns der Tondichter auf's Land, wir lagern uns am Bach auf schwellendem Rasen und geben uns idyllischer Freude hin. Wie ist der Charakter einer Jupiter-

symphonie Mozarts mit ihrer olympischen Pracht und heiteren Vollgenüge des Daseins so ganz anders als der einer Beethoven-schen Cmoll-Symphonie mit dem Sturm und Kampf des inneren Menschen, dem innerlich sich durchkämpfenden Läuterungsproceß und dem kämpfend errungenen Siege! Wohl beruht dieser verschiedene Eindruck, den die genannten Symphonien auf uns machen, in dem verschiedenen Stil der Meister. Aber worauf beruht dieser? Auf dem eigenthümlichen Gemüthsleben und der daraus sich ergebenden Weltanschauung der Meister, deren Verschiedenheiten auch in ihren Werken einen verschiedenen Ausdruck gefunden haben.

Es kam mir darauf an, Ihnen von vornherein den rechten Gesichtspunkt zu geben, von welchem das, was die Musik leisten kann und soll, zu beurtheilen ist. Sie hat es mit schönen Tonformen zu thun und nur mit diesen; aber wie es in der ganzen Kunst keine Form ohne Inhalt gibt, wie im menschlichen Ideenleben überhaupt Subjectives und Objectives in einander spielt: so ist es auch in der Musik die Uebereinstimmung zwischen Form und Inhalt, das vollkommene Hervortreten und Offenbarwerden der im Geiste des Componisten empfangenen Idee, was uns ästhetisch erfreut und befriedigt. Wer nicht die Fülle seines Geistes und Gemüthes in die Tongebilde seiner Phantasie zu legen vermag, wer blos Töne aneinanderreihet, mögen diese noch so schön klingen und mag der Satz grammatisch noch so richtig sein, der gleicht dem Maler, der nur schöne Farben, oder dem Zeichner, der nur Arabesken aneinanderreihet, die wohl augenblicklich die Phantasie erregen und beschäftigen, aber uns leer lassen, weil sie uns nichts sagen. Es gibt Gedichte, deren Form untadelhaft ist, denen aber aller Gedanken- und Gefühlsinhalt mangelt; die kommen uns leer und schal vor und lassen uns völlig kalt. Und so gibt es auch Compositionen, die nicht übel klingen und denen wir

keinen Fehler vorwerfen können, als eben nur den, daß sie uns kalt lassen. Sie üben auf unser Gemüth gar keine Wirkung aus, weil es ihnen an Geist, an lebendigem Inhalt fehlt. Sie sagen uns nichts, sind kein Dolmetsch unserer eigenen Gefühle und Stimmungen.

Wenn man die Musik eine „Sprache des Gefühls" genannt hat, so liegt darin eine ganz richtige Anschauung, wofern man nur die Sprache der Töne in ihrer eigenthümlichen Schönheit und Würde, in ihrer eigenthümlichen Bedeutung und Wirkung zu fassen weiß und sie nicht mit der Wortsprache des Dichters vermengt und zu dieser erheben oder vielmehr erniedrigen will. Davon später.

Einunddreißigster Brief.

Also an der Ausdrucksfähigkeit der Musik wollen wir festhalten, so sehr wir auch überzeugt sind, daß ihre Schönheit und ästhetische Wirkung lediglich in der schönen Form zu suchen ist, in welcher und durch welche der Tonsetzer seine Ideen verkörpert. Der Gesang ist ohne Zweifel doch auch Musik; was wäre aber der Gesang ohne Ausdruck, ohne Etwas, das gesungen wird? Allerdings muß die Melodie als solche schön sein und wenn es ihr an der musikalischen Schönheit fehlt, so kann ihr weder Poesie, noch sonst eine Kunst helfen. Aber thut es ihr denn Abbruch, wenn Worte und Vorstellungen sich auf's innigste ihr anschmiegen? Der menschliche Gesang bleibt aber die Grundlage aller Musik, auch da, wo sie gar nicht mehr des Wortes und Textes bedarf. Auch auf den höchsten Stufen der Entwickelung, zu denen die selbständige Instrumentalmusik in den letzten Jahrhunderten gelangt ist und in der zukünftigen Zeit noch gelangen mag, kann sie

der sangbaren ausdrucksvollen Melodie nicht entbehren; die Instrumente müssen auch ihrerseits singen, und wenn sie ihre lyrische Kraft und Wirkung einbüßen, verliert auch die Musik selber ihren ästhetischen Werth.

Der erste Mensch, der seinen Frühlingsjubel mit den Vögeln um die Wette in den grünen Wald hinaussang — mochte es auch nur ein einfaches Jauchzen sein — wollte eben damit seine Freude und erhöhte Seelenstimmung ausdrücken. Die Kriegsgesänge wilder Völker haben einen anderen Ausdruck als ihre Klage- oder Tanzlieder, weil die Gefühlsgrundlage eine andere ist. Vermöge ihrer Ausdrucksfähigkeit sehen wir vom Anbeginn des Bildungslebens der Völker die Musik mit der Poesie verbunden und beide im Dienst der Religion, der Gottesverehrung. Auch der Tanz, die rhythmische Bewegung der Glieder, stand in innigster Verbindung mit dem Rhythmus und Klange der Töne. Orpheus und alle Sänger der griechischen Vorzeit dichteten aus dem Stegreif, aus dem frischen Affect und sangen sogleich ihre Verse mit Begleitung der Lyra. Ebenso sang König David die Psalmen zur Harfe und nahm an den mit Musik begleiteten Tänzen, die zur Ehre Jehovahs aufgeführt wurden, Theil. Die Declamation der griechischen und römischen Schauspieler wurde mit Flötenspiel begleitet. Die alten Barden der Deutschen, die Troubadours in Frankreich, die Minnesänger in Deutschland waren immer zugleich Dichter und Sänger; es hat beiden Künsten mannichfachen Schaden gebracht, daß sie in neuerer Zeit so spröde sich von einander entfernten. Die Tonkunst ist in Folge dessen nicht selten in bedeutungslose Künstelei oder geistlose Tändelei, die Dichtkunst in gemüthliche Reimerei oder rhetorischen Wortkram ausgeartet.

Der Gesang ist so alt als die Sprache und hat sich nachweislich mit ihr entwickelt; lernen und üben doch unsere Kinder noch immer Beides und lernen sie früher und leichter singen, als

ein Instrument spielen. Daß Instrumentenspiel die frühere, Gesang die spätere Kunst sei, ist nicht wahrscheinlich. Doch hat sich die Instrumentalmusik gewiß sehr frühzeitig neben dem Gesange ausgebildet und ist durch sie den Menschen erst das eigenthümliche Leben und Weben der Tonwelt zum Bewußtsein gekommen, indem die Töne ihnen gegenständlich wurden. Der Hirte schnitt sich seine Pfeife aus Rohr, der Jäger gebrauchte das Horn des Urs, um seine Gefährten zusammenzurufen, Kinder und Weiber schlugen auf ausgespannte Thierhäute, woraus dann Trommeln wurden, um den Tact beim Tanz und Gesang zu markiren, und als man schwingenden Fäden den Ton abgelauscht hatte, verfertigte man aus dehnbaren Gedärmen oder, wo die Werkzeuge nicht fehlten, aus klingendem Metall Saiten und verstärkte deren Ton durch einen hohlen Raum, den Resonanzboden. So entstanden Leyer und Harfe, Cither und Cymbalum. Die Rohrpfeife aber führte zur Flöte und zur Clarinette, das ausgehöhlte Horn zur Trompete und Posaune.

Mit der Mannichfaltigkeit der Instrumente gewann man eine Mannichfaltigkeit der Tonfarbe und damit reichere Mittel für den Ausdruck der Musik. Das weichere Holz gibt auch einen weicheren milderen Ton als das harte, spröde Metall, die Darmsaiten klingen weniger hell und scharf, aber auch weniger grell als die Metallsaiten; sie haben mehr Gefühlswärme. Werden die Saiten geschlagen oder gerissen (wie bei der Cither und Guitarre), so können sich nicht die langgezogenen, seelenvollen, einschmeichelnden, kosenden, scherzenden, perlenden Töne entwickeln, wie es auf der Violine möglich ist, deren Darmsaiten von gespanntem Haar gestrichen werden. Nur die Harfe bietet in ihren weicheren und wärmeren, freieren und volleren Tönen seelenvolle Klänge und steht unter den Lautinstrumenten obenan. Ihre Töne sind „Klänge“, während wir bei den Streichinstrumenten nur von

„Tönen" und „Ton" sprechen. Aber wie verschieden sind wieder Geige, Bratsche, Violoncell und Baßgeige in ihrer Klangfarbe! Erinnern sie nicht an verschiedene Geschlechter und Lebensalter? Hat nicht der Contrabaß mit seinen tiefen Tönen, die voll und derb, fest und sicher ansprechen, etwas wie männlichen Ernst, Strenge und Starrheit des reiferen Alters, das nicht viel sprechen mag, aber wo es sich äußert, auch gewichtiger ist als die Jugend? Freilich auch nicht so aufgeschlossen und offen, nicht so beweglich und elastisch wie die leidenschaftliche Jugend. Die Töne des Basses sind dumpfer, geringer Abwechslung fähig, doch mächtig und drohend im Zorne und in ihrem stoßweisen Hervorbrechen wiederum komisch und von groteskem Humor. Die Violine dagegen ist dem schönen Weibe in der Blüthe seiner Jahre zu vergleichen, sie ist die Frauenstimme unter den Instrumenten mit der siegreich durchdringenden Helligkeit, bewegenden Weichheit, Süßigkeit, Biegsamkeit und Schmiegsamkeit, aber auch mit der Leidenschaftlichkeit, einschneidenden Schärfe, launischen Störrigkeit des Tons. Unter den Händen des Stümpers widerwärtig kreischend und klanglos kratzend entwickelt sie unter dem Bogenstrich des Meisters alle Nüancen der Empfindung, vom trotzigen Fortschrittsdrang bis zur mildesten Ruhe, vom affectvollsten Sturm der Gefühle bis zum zartesten Schmelz der Innigkeit und Sanftmuth, sie klagt und jubelt, sie jammert und braust auf in wildem Zorne, sie lispelt und kost in süßer Zärtlichkeit, ist demüthig und stolz, nie matt und fade, erhält uns immer in Spannung, beherrscht mit ihrer Kraft alle Instrumente, die ihr huldigen, die sie begleiten und ihre Schönheit erst recht in's Leben stellen; sie ist die Königin des Orchesters.

Das Violoncell hat männliches Selbstbewußtsein, mehr Abgemessenheit, größere Tonfülle als die Violine, ist aber süß und zärtlich wie diese, — der jugendfrische Mann mit aller Romantik

und Kraft des Gefühls. Das Violoncell singt Tenor, die Bratsche den bescheidenen und doch ausdrucksvollen Alt. Wenn im Quartett diese vier Streichinstrumente sich vereinigen, so ist es uns, als vernähmen wir ein geistreiches und gemüthvolles Gespräch, worin verschiedene Charaktere, die nach Alter, Temperament, Neigung und Stimmung entschiedene Gegensätze bilden, sich aussprechen, die in dem Ausdruck ihrer Gedanken und Gefühle die Einheit und Uebereinstimmung gewinnen und bei aller Eigenart zu gemeinsamer Harmonie einander sich hingeben.

Noch viel mehr tritt aber die Klangfarbe der einzelnen Instrumente hervor, wenn zu den Streichinstrumenten die Blasinstrumente sich gesellen und der herbere grellere Ton des Metalls wieder durch den sanfteren des Holzes gemildert wird. Wir können hier nicht alle die verschiedenen Instrumente aufzählen und charakterisiren, deren die heutige Musik sich erfreuet. Dem Contrabaß entspricht die zum Bombardon verstärkte Posaune, die aber in der Macht und Fülle des Tones der Baßgeige weit überlegen ist. Posaunenton ist feierlich erhaben, weithin schallend und doch voll ruhiger Würde, darum zum Lobe Gottes, zur Begleitung der Choräle, des ernstfeierlichen Gesanges vorzüglich geeignet. Die Trompete dagegen weckt auf und reizt zum Vordringen, zum Kampf, ihr Ton ist heller, aber auch schärfer und greller als Posaunenton und findet im Tone des Waldhornes, das langgezogen und anschwellend, als wollte es das Echo aus dem Schlummer wecken, mehr Milde hat, als die schmetternde Trompete. Sein Ton ist Naturfreude, es ladet die Jagdgenossen und sammelt sie; wer diesen Ton vernimmt, er denkt an den frischen grünen Wald, es überkommt ihn wie Frühlingsluft und Waldesduft.

Diesen Blechinstrumenten gegenüber sind die Rohrinstrumente (Flöte, Clarinette, Piccoloflöte, Oboë) viel weicher, man könnte sagen weiblicher, kommen aber der Menschenstimme näher. Die Flöte

ist sentimental, in ihren runden weichen Tönen ziemlich einförmig, während die Clarinette sinnlicher zwar, doch auch ausdrucksvoller ist und die Oboe, welche durch das aufgesetzte Mundstück einen mehr vibrirenden Luftstrom erzeugt, nervös aufgeregter ihre näselnden Töne entwickelt, die sich schon demjenigen der Streichinstrumente nähern. Das tiefere Fagott hat verschleierten Ton, der zur Schwermuth und Wehmuth neigt, während im Gegensatz dazu das kleine Piccolo die schärfsten. höchsten Töne keck und eindringlich zum alarmirenden forttreibenden Trommelwirbel gesellt.

Durch die verschiedene Klangfarbe der Instrumente wird die Polyphonie, d. h. die Vielheit selbstständiger Stimmen, die gleichzeitig zusammenwirken, erst recht markirt. Im Gegensatz zur Polyphonie nennt man Homophonie das gleichzeitige Erklingen mehrerer Stimmen, von denen jedoch nur eine die Hauptstimme ist, der die anderen zur Begleitung sich unterordnen. Unser Pianoforte hat in allen seinen Tönen die gleiche Klangfarbe, gestattet aber doch das Nebeneinanderspiel verschiedener Stimmen. Die Töne liegen so zu sagen fertig dem Spieler vor, er kann ihnen nicht durch Bogenstrich, durch Ziehen oder Drücken längere Dauer, mehr Schmelz und Innigkeit geben, wie es der Violinist mit seinem Instrument vermag; die Töne sind — die höheren mehr als die tieferen — alle kurz, voll zwar und rund, doch schnell verhallend. Dagegen läßt sich durch das Pianoforte das harmonische Zusammenklingen der Töne auf das leichteste und bequemste zur Anschauung bringen, es ist in dieser Beziehung Universalinstrument und gewährt selbst den Genuß von Symphonieen und Ouvertüren des Orchesters, wenn auch nicht den ganzen, vollen des farbigen Gemäldes, so doch den einer guten Federzeichnung, die uns Idee und Composition veranschaulicht. Immerhin hat der Spieler durch leichteren oder markirteren, runderen und volleren oder leicht über die Tasten hin-

gleitenden, die Kraft zurückhaltenden Anschlag Mittel genug, sein Gefühl auf die Tasten überströmen zu lassen, und wer einen künstlerisch durchgebildeten Pianofortespieler gehört hat, der hat es auch erfahren, welche reiche, des mannichfaltigsten Ausdrucks fähige Tonwelt das Pianofortespiel in sich schließt. Die alten Claviere, in denen ein hinten auf dem Ende der Tasten angebrachtes Messingstäbchen die Saiten anschlug und drückte, hatten vermöge dieses Druckes noch größere Innigkeit und Zartheit des Tones, die jedoch den Mangel der Kraft und Fülle desselben nicht ersetzen konnte.

Die Orgel gewährt dem Spieler gar kein Mittel, den Ton anzuschwellen oder leiser verhallen zu lassen; mit gleicher Stärke lassen die Pfeifen, in welche der Luftstrom eindringt, ihre Töne fortklingen. Dafür haben die Orgelstimmen aber auch eine Gewalt, eine eindringliche Kraft im langen Anhalten des Tones, der unabhängig von Lungen- und Armthätigkeit mit unerschütterlicher Sicherheit, Reinheit und Fülle seine Wellen schlägt und Wogen rollt. Und der Reichthum verschiedener Register gewährt wiederum einen Wechsel der Tonfarbe, wie sie kein anderes Instrument besitzt. Die Orgel ist recht eigentlich die verkörperte Harmonie, die vollendete Allstimmigkeit des Chorgesangs. Sie kommt in ihrem Gesange der Menschenstimme am nächsten und gebietet zugleich über so verschiedene Klänge, daß, wenn sie ihre voll- und vielstimmigen Chöre erklingen läßt, der unendliche Kosmos der Tonwelt sich uns eröffnet, das ganze Weltall ein tönendes, harmonisch sich uns offenbarendes geworden zu sein scheint. Vor der Gewalt des Tones als solchem, vor der Einfachheit und Stetigkeit der Melodie und der überströmenden Fülle der Harmonie tritt alle künstliche Verschlingung der Stimmenführung, alle Hast und Leidenschaftlichkeit der Bewegung, ja die ganze Subjectivität des Componisten selber zurück; die Orgel löst die Einzelempfindung zu einer großen Ge-

sammtempfindung der Gemeinde auf, darum ist sie vorzugsweise das musikalische Instrument der Kirche, des Chorgesanges und der im strengen Stil gehaltenen Kirchenmusik. Der Orgel sehr nahe stehend ist das in neuester Zeit sehr beliebt gewordene Harmonium, eine verbesserte Physharmonika, das mit der Möglichkeit des Anschwellens seiner Töne dem menschlichen Gesange näher steht und bei der Einfachheit seiner Construction für die Zwecke häuslicher Andachtübung große Verbreitung gefunden hat.

Was nun aber auch die genannten Instrumente Schönes und Anmuthiges, Großes und Herrliches besitzen mögen, so erreicht doch keins die menschliche Stimme, die durch die Begleitung und das Mitwirken der Instrumentalmusik wohl verstärkt, getragen und gehoben, aber nimmer ersetzt oder erreicht werden kann. In ihr drückt der Mensch unmittelbar sein Gefühlsleben aus, aus ihr spricht unmittelbar die Seele, durch sie wird der Ton geistig geadelt. Die farbenreichste Concertmusik erbleicht, wenn ein vierstimmiger Chor reiner gebildeter Menschenstimmen erschallt, und selbst die Macht des Orgeltons wird dienend dem menschlichen Gesange unterthan, wenn dieser mit ihm sich vernehmen läßt. Wie alle Instrumentalmusik auf den Gesang sich gründet, so sind alle Tonwerkzeuge nur ein Analogon des herrlichen Instruments, der Stimme des Menschen.

Zweiunddreißigster Brief.

Es würde auch für die kulturgeschichtliche Betrachtung manche werthvolle Ausbeute geben, wenn man das Gemüthsleben der Völker charakterisiren wollte nach den musikalischen Instrumenten, die sie bevorzugt haben. Der rohe Halbwilde nimmt mit den

rohesten Instrumenten fürlieb, die keine Nüancirung des Tones zulassen. Der Chinese ist überwiegend Verstandesmensch, hat derbere Nerven als der weichere, sanftere Hindu; jener hat die Becken und Metallscheiben, auf welche geschlagen wird, dieser die feineren Saiten=Klänge bevorzugt. Die Innerlichkeit des israelitischen Volkes, sein reinerer Gottesbegriff und die sittliche Würde seiner Gottesverehrung hatte wie auf seine religiöse Poesie, so auch auf seine Vocal= und Instrumentalmusik den günstigsten Einfluß; einfache Größe und Pracht verband sich mit der Wärme des Gefühls, der Innigkeit des Gemüths. Feierlich ertönten die von Priestern geblasenen Posaunen und riefen auch in die bürgerlichen Versammlungen oder zum Kriege; die Triumphgesänge, welche die Weiber nach den kriegerischen Großthaten der Männer anstimmten, wobei die Tänze mit Schlaginstrumenten begleitet wurden, hatten durch ihre Beziehung auf Jehova immer noch ernste Haltung. Nach dem heroischen Zeitalter der Richter ward besonders durch Samuel und die von ihm eingerichteten Prophetenschulen die musikalische Bildung des Volkes allgemeiner und bald durch den musikalisch hochbegabten König David, der neue Weisen und Instrumente erfand und durch seine Singmeister volksthümliche Gesänge im ganzen Volke einüben und verbreiten ließ, zur Blüthe gebracht. Das Tempelorchester zählte nicht weniger als 4000 Sänger und Spieler unter 288 Chorführern. Sie hatten von Blasinstrumenten Pfeifen, Flöten, Posaunen und Trompeten, auch eine Art Orgeln; von Saiteninstrumenten Cithern und Harfen, von Schlaginstrumenten das ägyptische Sistrum (eine Art Tambourin), Trommeln, Cymbeln, Triangel. Wenn auch mehrere Instrumente im Vortrage der gewiß sehr einfachen Melodieen zusammenstimmten, so blieb ihnen doch wie den alten Griechen auch die Harmonie, das Zusammenstimmen der zu Accorden vereinigten Töne, unbekannt. Weil ihnen wie allen asiatischen Völkern und wie den

kunstsinnigen Griechen selber das Geheimniß der Harmonie verborgen blieb, so blieb bei ihnen auch die Musik in der Kindheit.

Doch wie in aller schönen Kunst, haben es die Griechen auch in der Musik der vorchristlichen Zeit am weitesten gebracht, sie sind auch hierin die Lehrer der Völker geworden und haben zur reichen Entfaltung der Musik, die jetzt ein so bedeutendes Culturmittel geworden ist, den Grund gelegt. Anfangs nur für den Gottesdienst bestimmt und auf dem Theater lange nicht zugelassen, griff die Musik doch in das ganze sittliche, gesellige und politische Leben ein, und selbst die Gesetzgeber machten von ihr Gebrauch, um auf Gemüth und Sitte der Bürger mildernd und veredelnd einzuwirken. Als Kunst ging die Musik von den kleinasiatischen Griechen zu den europäischen über; Amphion, der Meister der Töne, soll in Lydien gelebt haben; die ältesten drei Tonarten, die dorische (die tiefste, im Mittelalter unserem Dmoll, doch ohne b und cis—defgahcd—entsprechend), die lydische (die höchste) und die phrygische (die mittlere), stammten nebst der römischen und ionischen Tonart aus Kleinasien. Ursprünglich nannten die Griechen ihre auf das Tetrachord (Instrument mit vier Saiten) berechneten Tonleitern dorisch, wenn der halbe Ton am untern Ende des Tetrachordes sich befand, also **e—f**, g—a, **h—c**, d—e; lydisch, wenn der Halbton am oberen Ende lag: g—a, **h—c**, c—d, **e—f**; phrygisch, wenn der Halbton in der Mitte des Tetrachords lag: a, **h—c**, d, d, **e—f**, g. Im geselligen Leben spielte die Musik eine Hauptrolle und unter den öffentlichen Spielen, namentlich in den Pythischen, werden musikalische Wettkämpfe mit aufgeführt. Für letztere bauete Perikles im 5. Jahrhundert v. Chr. das Odeum, den ersten Concertsaal. Schon früher hatten begabte Männer eine wissenschaftliche Behandlung der Musik versucht. Den Griechen gebührt der Rhum, die Ersten gewesen zu sein, welche Saiteninstrumente mit vollständiger Octave herstellten,

welche die diatonische von der in halben Tönen fortschreitenden chromatischen Tonleiter unterschieden, welche die Tongeschlechter nach ihrem Charakter zu benutzen verstanden. Das feine griechische Ohr unterschied genau den Klangcharakter der verschiedenen Tonlagen und der verschiedenen Dur- und Molltonleitern, die sie nach ihrer eigenthümlichen Wirkung für die lyrische, dramatische und orchestrische Musik verwandten. Wenn auch ihre Annahme, als drücke jede Tonart eine bestimmte sittliche Richtung und Beschaffenheit aus und rufe diese im Hörer hervor, ein Irrthum war, so irrten sie doch darin nicht, daß, je nachdem die halben Töne in einer jeden Tonart an einer andern Stelle erscheinen, auch die verschieden gebaueten Tonreihen das Gemüth ganz verschieden fassen und daß ein in tieferer Tonlage sich bewegendes Stück eine andere Färbung erhält, als ein in höheren Tönen gesetztes, wie es denn heutzutage noch unsere Tonsetzer für den Charakter ihrer Compositionen nicht gleichgültig erachten, ob ein Stück aus Dur oder Moll, ob es aus Cdur oder Es oder Gdur geht. Aber merkwürdigerweise erschien ihnen als harte Tonart, was uns als Moll, und als weiche Tonart, was uns als Dur erscheint, die Klarheit und Offenheit der Durtonart dünkte ihnen matter und erschlaffender zu sein, als die ernstere Molltonart. Ihre ionische Tonart, die für weich und üppig gehalten wurde, war unser Cdur. Und da sie den Wohlklang der Terz nicht zu fassen vermochten, begleiteten sie den einzelstimmigen (monodischen) Gesang entweder in der Octave, oder beschränkten sich auf das Mitspielen der Melodie im Einklange, und zwar war diese Begleitung wohl nur auf Markirung des Rhythmus und Verstärkung des Tones angelegt. Die Quinten- und Quartklänge, die — wenn sie unvermittelt zur Begleitung dienen sollen — für unser Ohr eine wahre Marter sind, wurden vielleicht (denn die klare sichere Anschauung der griechischen Musik fehlt uns) gern

gehört. Das griechische Ohr hielt sich noch mehr an das mathematische Verhältniß, nach welchem die Quinte und Quarte allerdings vollkommenere Consonanzen sind als die Terz und Sexte, aber für unser höher entwickeltes Ohr bleibt die Quinte leer und unter Umständen höchst grell und scharf, wenn die Terz nicht versöhnend und beruhigend zwischen Prime und Quinte eintritt. Erst durch die Terz gelangen Prime und Quinte zu einem innigen Verhältniß; dasselbe e, das mit dem tiefen c so wohlthuend als große Terz zusammenklingt, bildet mit dem g wiederum eine Terz, aber eine kleine; tritt dann als Verdoppelung des c die Octave hinzu, so bildet dieses höhere c mit dem g eine Quarte, mit dem e eine Sexte und doch klingt Alles so rein und voll, so offen und frei zusammen, als wäre der Accord von Anbeginn so zusammengewachsen, er giebt volle Befriedigung, so daß man an ihm allein schon, wenn er erklingt, seine Freude haben muß und nach keiner Lösung mehr verlangt. Darum müssen alle Tonreihen nach mannichfaltigstem Gegeneinanderstürmen und verschlungenen Gängen schließlich in diesen Accord einmünden, um in ihm ihren Ruhepunkt zu finden und befriedigt auszutönen.

So lange die Harmonie noch nicht zu ihrem Recht gelangt war, blieb auch die Melodie ohne jene durchschlagende Kraft, ohne die Innigkeit und Gefühlswärme, wie sie solche in unserer Musik besitzt; sie war mehr architektonisch, eine in schönen Windungen einfach und klar sich fortziehende Tonlinie, die sich um und an das Dichterwort legte, nicht um den Gefühlsinhalt desselben selbständig zur Darstellung zu bringen, sondern um den musikalischen Tonfall des nach Länge und Kürze der Sylben gemessenen Verses desto heller hervortreten zu lassen. Der griechische Gesang glich mehr unserem Recitativ, obwohl dieses sich freier bewegen kann, weil es nur an den Accent, nicht an die Quantität der Sylben gebunden ist. Weil die Griechen die Musik gleich den anderen

Künsten plastisch auffaßten, wollten sie dem musikalischen Stimmungsausdruck auch so viel als möglich klare, durchsichtige Form, fest bestimmtes Maß, streng geregelte Bewegung geben. In diesem Bestreben legten sie aber dem musikalischen Schöpfergeiste Fesseln an, die erst nach Jahrhunderten gesprengt werden konnten, nachdem das Christenthum das Gemüthsleben der abendländischen Völker vertieft und den Reichthum desselben erschlossen hatte.

Von den Römern, diesem praktischen, kriegerischen, politisch-bewegten, wenig kunstsinnigen Volke, war für die Fortbildung der Musik nichts zu erwarten. Sie hatten mit dem Opfercultus auch die religiöse Musik aus Etrurien überkommen, von den Griechen aber den Gebrauch der Musik auf der Bühne und dem Felde. Auch bei Triumphzügen, Leichenbegängnissen und Gastmählern wurde Musik gemacht und in der Zeit des Verfalls der Sitten waren es griechische Mädchen der leichtesten Art, welche bei den Gastgelagen die Schmausenden mit Tanz und Gesang unterhielten. Erst unter den Kaisern hielten es freie Römer nicht unter ihrer Würde, sich mit Musik zu beschäftigen, und noch später ward dieselbe theoretisch bearbeitet, ausführlich von Marcianus Capella, auf Grund der von den Griechen festgestellten Lehren. Diese blieben auch noch im ersten und zweiten Drittel des Mittelalters in Geltung; sie wurden von den Kirchenvätern aufgenommen und zur Regelung des Kirchengesanges benutzt. Die ältesten Christengemeinden sangen einstimmig oder in Octaven bei ihren Zusammenkünften Psalmen und Lobgesänge aus dem A. T.; der Gesang beim Abendmahl wurde erst 340 Jahre n. Chr. eingeführt, bloß melodisch, wahrscheinlich mit Benutzung älterer heidnischer Opfermelodieen, welche dem christlichen Text angepaßt wurden. Die Antiphonien oder Wechselgesänge soll zuerst Ignatius in Antiochia († 116 n. Chr.) eingeführt haben; die Responsorien, bei denen die Gemeinde dem Priester antwortet, kamen zwei Jahr-

hunderte später, zu Anfang des 4. Jahrhunderts in Gebrauch. Der römische Papst Sylvester gründete bereits 330 n. Chr. eine Sängerschule in Rom, um durch Gesang den Cultus zu heben und Ambrosius, Erzbischof von Mailand, hob auch den Gemeindegesang, indem er einen in Noten von verschiedener Länge sich fortbewegenden Gesang schuf, an dessen einfachen Tonreihen sich die ganze Gemeinde betheiligen und erbauen konnte. Er entlehnte von den Griechen vier Tonarten — die dorische, phrygische, lydische und mixolydische — und nach ihm fügte Papst Gregorius der Große (590—604) noch vier hinzu, die nun als sogenannte „Kirchentonarten“ zur weltlichen Musik einen Gegensatz bilden sollten und in streng geregelter Ordnung dem Text sich anschmiegten als ernste und würdige Psalmodie, welche den Reiz der Melodie und des Rhythmus verschmähete. Der Gregorianische Gesang verbreitete sich rasch in der Kirche des Abendlandes; die Hymnen, von denen jede ihre bestimmte, feststehende Melodie (Canon) erhielt, wurden aber nicht von der Gemeinde, sondern vom Sängerchor gesungen. Indem die Sänger an dieser einfachen feststehenden Melodie, dem Cantus firmus, allerlei Verzierungen anbrachten (figurae, daher cantus figuratus oder Figuralsang) und der Discantus, d. h. das Auseinandersingen, neben der festen Melodie eine zweite bewegliche fortführte, so, daß bei belebteren Stücken ein Stimmenjagen (fuga) eintrat, ward bereits der mehrstimmige Gesang als Harmonie angebahnt. Hucbald, ein Benedictinermönch zu St. Amand in Flandern, stellte (zu Anfang des 10. Jahrhunderts) in einer Schrift über die Intervalle schon die Anfänge einer Harmonielehre dar. Langsam zwar, aber sicher entwickelten sich die Keime, bis im geistig so bewegten fünfzehnten Jahrhundert die kirchliche Vocalmusik nach Vielstimmigkeit, Figurirung und Stimmenverflechtung zu einer Ausbildung gelangte, in welcher sie erst wirklicher Chorgesang, d. h. Musik einer von

religiösem Gefühl bewegten Gesammtheit wurde, deren einzelne Glieder selbstthätig-lebendigen Antheil an der Gemeinschaft hatten. In Italien, das in seinem milden gleichmäßigen Klima noch immer die reinsten, klarsten, wohlklingendsten Stimmen erzeugt, wo aber auch milde kunstsinnige Fürsten herrschten, welche die Bildung ihrer Völker förderten, erreichte unter dem römischen Capellmeister Palestrina die classische Kirchenmusik in ihrer Strenge und Erhabenheit den höchsten Punkt; von Italien hatten die niederländischen Meister die Anregung empfangen und ein Roland Lassus, von den Italienern Orlando di Lasso genannt, war der würdige Zeitgenosse des großen italienischen Meisters.

Die Deutschen mußten bis dahin den Vortritt anderen Völkern lassen, nahmen gern und willig die Werke fremder Meister auf und bildeten sich nach ihnen. Aber bereits hatte der Volksgesang eine Ausbreitung, eine dem deutschen Gemüthe entsprechende Innigkeit und Frische gewonnen, um die uns die romanischen Völker beneiden konnten, und vom Volksliede befruchtet entwickelte sich zu herrlicher Blüthe das Kirchenlied, und deutsche Choräle von der ganzen Gemeinde gesungen, erklangen, von den Orgeltönen harmonisch verstärkt, in den protestantischen Kirchen des deutschen Reichs. Die Reformation schien zwar ein Rückschritt in der Ausbildung der Kirchenmusik und war es doch nicht. In der Reaction gegen das katholische Wesen, besonders in der Furcht vor dem Mißbrauch sinnlicher Mittel, die zur Verschönerung des Gottesdienstes angewandt worden waren, verbannte man freilich die ohnehin nur durch Kunstsänger auszuführende Kirchenmusik. Doch Martin Luther, der selbst die Musik über Alles liebte, der sowohl Clavier als Flöte spielte und des Gesanges kundig war, dichtete nicht nur seine kräftigen glaubensfrischen Kirchenlieder, er setzte sie auch in Musik, indem er mit feinem musikalischen Sinn ebensowohl das Volkslied wie die

Weisen des römischen Kirchenstils für den Choralgesang zu verwerthen wußte. Sein Beispiel wirkte nach allen Seiten belebend und anregend. Auch die Musikanstalten der Städte, die Genossenschaften der Stadtpfeifer und Thurmbläser, hoben sich. Mit der Reformation kam auch die Orgel erst zu voller Geltung, denn der Choralgesang war ein wesentlicher Bestandtheil des Gottesdienstes geworden. Das führte zu größerer Meisterschaft auf diesem Instrumente und diese wieder zu ausgezeichneten Compositionen, welche durch Schrift und Druck sich schnell verbreiteten. Der Contrapunkt, d. h. die gleichzeitige Neben- und Gegeneinanderbewegung verschiedener Melodieen, die sich zu einem harmonischen Ganzen verbinden, fand auf Orgel und Clavier die beste Darstellung und ward von den Deutschen meisterlich gehandhabt. Aus solchen Organistenschulen gingen denn auch die beiden großen Meister Sebastian Bach (geb. in Eisenach, Cantor an der Leipziger Thomasschule, † 1750) und Georg Friedrich Händel (geb. in Halle, † 1759 in England, wo er lebte und wirkte) hervor, welche den Kirchenstil in deutschem Sinn und Geist, gediegen in der Form und voll religiöser Tiefe des Gefühls, auf den Höhepunkt brachten. Bach ging auf die einfache Weise der alten Choräle zurück, harmonisirte sie nicht nur für die Orgel und bearbeitete sie zu Orgelconcerten, sondern entfaltete ihren Gehalt auch durch eigene vierstimmige Tonsätze in der reichsten Harmonieenfülle. Auch in seine große Passionsmusik, worin der evangelische Text der Leidensgeschichte Jesu vorgetragen wird mit dazwischen tretenden Arien und Duetten und fugirten Chören, in denen der dramatische Ausdruck gipfelt, wob er die alten ergreifenden Kirchenmelodieen: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen", „O Welt, sieh hier dein Leben" 2c., und nahm sie sogar in die Chöre hinüber. Von wunderbar tiefer Wirkung ist der Doppelchor, wo unter dem Chorgesang: „Kommt, ihr Töchter, helft

mir klagen" der alte Choral: „O Lamm Gottes, unschuldig" von einem andern Chor gesungen wird. In kunstvoller Stimmenführung und Verwebung mehrerer Melodieen, die alle für sich melodisch, sangbar, eigenthümlich sind, namentlich in der Kunst der Fuge, nicht minder in dem unerschöpflichen Reichthum der Modulation und im Aufschluß der verborgensten Geheimnisse der Harmonie steht Bach einzig da. Er war so sehr Meister der Formen und in das Specielle derselben vertieft, daß es uns Neueren oft schwer wird, in dem contrapunktischen Reichthum, in der sicheren und strengen Durchbildung des Einzelnen die Anschauung des Ganzen festzuhalten und den Gesammteindruck voll auf das Gefühl wirken zu lassen. Zu dieser concentrirten Wirkung, wie sie aus classischer Einfachheit des Stils entspringt, erhob sich Händel, welcher, durch italienischen Einfluß bald zur Formenklarheit gelangt, mit dem Ernst des Gefühls, mit der Größe des Gedankens und dem Adel des Charakters auch die Zartheit und Lieblichkeit seelenvollen Ausdrucks vereinte. Er brachte das Oratorium zur Vollendung. Seinem „Messias" haben weder Italiener, noch Franzosen etwas Aehnliches an die Seite zu stellen; in dieser großartigen Tonschöpfung ist Alles kernhaft und gediegen, wohllautend und schön, ohne der Strenge des Kirchenstils Abbruch zu thun. Alle Gesänge athmen den Geist jener Frömmigkeit, wie sie in der Bibel selber, nicht in einzelnen Ceremonieen und kirchlichen Satzungen, den reinsten Ausdruck gefunden hat, jene Innerlichkeit des Christenglaubens, wie sie nur auf protestantischem Boden erblühen konnte, auf welchem der Mensch seinem Gott nicht als willenloses Werkzeug, von einer Priesterkaste bevormundet und gegängelt, gegenübersteht, sondern sich als freier vollberechtigter Bürger im Reiche Gottes erkennt.

Gegen Ende des sechzehnten und zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hatte aber auch die weltliche Musik einen Aufschwung


A Krausse gest

genommen, indem sich aus der musikalischen Form des Madrigal (wo ein Lied von verschiedenen Personen gesungen wird und verschiedene Seiten des Gefühlsinhaltes an diese abgiebt) der dramatische Stil (wo verschiedene Personen mit verschiedenem Gesangsinhalt auftreten) entwickelte, der dann naturgemäß zur Oper, dem musikalischen Drama führte, das vom gesprochenen Drama die Declamation und Mimik herübernahm. Die größere Lebhaftigkeit der Italiener und Franzosen hierin, ihre Beweglichkeit und Leichtigkeit der Darstellung, ihre Vorliebe für das schnell wirkende, in Melodie und Rhythmus scharf hervortretende Element der Musik begünstigte die Ausbildung der Oper bei diesen Nationen, doch war es wiederum ein Deutscher, der Ritter Gluck, welcher die italienische Manier von hohlem Pathos und äußerlichem Prunk wieder zur Einfachheit der Harmonie und zur Energie des Gefühlsausdruckes zurückführte. In seiner „Armida" und „Iphigenie in Aulis" schuf er Opern von bleibendem classischen Werth, und wenn auch in der musikalischen Charakteristik, sowie in den einzelnen Melodieen eine gewisse Kühle und Nüchternheit herrscht, so tritt doch echt deutsch in den Chören tiefe Gemüthserregung mit siegreicher Kraft hervor. Gluck hatte die strenge Form des Kirchenstils, wie er von Bach und Händel zu classischer Durchbildung erhoben war, in die weltliche Oper verpflanzt und diese dadurch veredelt und musikalisch vertieft. Die freie Bewegung des Stils aber, der, alle contrapunktischen Härten abstreifend, nur von der Schönheit selber das Gesetz empfing, der, den Adel der Form mit dem vollen Inhalt und der ganzen Mannichfaltigkeit des Gemüthslebens verbindend, in jugendlicher Lebensfrische die klarsten, durchsichtigsten Tongebilde schuf, ward erst von Haydn und Mozart gewonnen, welche die weltliche Musik in Symphonie und Oper, Quartett und Sonate zu herrlichster Blüthe brachten und zu denen sich dann Beethoven als der Dritte des glänzenden Drei-

gestirns gesellte, der sie in der Symphonieenform noch überholte und die Instrumentalmusik als solche mit allen ihren Mitteln des Ausdrucks und effectvoller Wirkung, der charakteristischen Tonmalerei und dramatischen Bewegtheit frei und ebenbürtig der Vocalmusik gegenüberstellte.

Mozart hat von Haydn gelernt, Beethoven von Beiden, aber dann bahnte sich der Gewaltige selber seinen Weg. Alle drei Heroen der Tonkunst lernten sich persönlich kennen, lebten und starben in der österreichischen Kaiserstadt Wien.*) Haydn, der älteste, gehörte noch jener kindlich-frohen, heiteren und gemüthlichen Zeit an, die sich in kleinerem festbestimmten Kreise wohl fühlte; er ist durch und durch gemüthlich. Mozart ist weltfroh, er faßt das Leben nach seinen Höhen und Tiefen, findet aber stets in seinem Genius und seiner Schöpferlust die harmonische Versöhnung zwischen Ideal und Wirklichkeit. Er ist schönheitsselig und gleicht in der Frische, Gesundheit, Klarheit seines Geistes dem Dichterkönig Goethe, ist universell, wie dieser. Beethoven steht schon in der neuesten Zeit mit ihrem inneren Unbefriedigtsein, mit ihrem gewaltigen Hinausgreifen in die reale Welt, mit ihrem Ringen nach neuen, lebensvollen Gestaltungen des staatlichen, gesellschaftlichen, religiösen Lebens. Haydn ist naiv, Beethoven humoristisch. Er führt uns die Unendlichkeit des Ideals vor im Gegensatz zur kleinen Endlichkeit, er steigt fortwährend aus dem heiteren Gebiet des Wirklichen in das ernstere Reich des Unendlich-Erhabenen, es ist in ihm ein titanisches Ringen und Himmelstürmen, das uns fast dämonisch mit fortreißt. Sinkt dann der vom Fluge ermattete Geist wieder zur Erde herab, dann löst sich der Widerspruch unseres endlichen und unendlichen Wesens auf

*) Joseph Haydn, geb. in Rohrau an der ungarischen Grenze, † 1809; Wolfgang Amadeus Mozart, geb. in Salzburg, † 1791; Ludwig van Beethoven, geb. zu Bonn, † 1827.

in eine so reine Wehmuth, einen so erhabenen sittlichen Schmerz, daß die Seele darin zu neuer Kraft sich stärkt und sich aufrafft, mit göttlichem Humor dem Irr= und Wirrsal des Erdenlebens Trotz zu bieten.

Aber gerade über diesen Beethoven'schen Humor möchte ich Ihnen ein Wort von Griepenkerl an's Herz legen: „Beethoven'sche Werke erfordern eine eigene Vortragsweise. Dieser Meister unterscheidet sich von allen anderen Tondichtern durch die eine starke Farbe seines Geistes, welche die Grundlage aller übrigen ist, durch seinen Humor. Diese Seite an ihm ist die gewaltigste, eine bis dahin auf musikalischem Wege unerreichte Welt. Frei hinschweben über diese schwindelnden Klüfte scheinbarer Gegensätze, die der Humor erzeugt; nicht einzelne Vorstellungen allein erfassen und lieben, sondern immer die Summe des Ganzen ziehen, aus der überhaupt, vor Allem bei Beethoven, die Idee gewonnen wird — diese Thätigkeit des Geistes muß in ihrer höchsten Kraft vorhanden sein. Man muß gewöhnt sein, dem großen Drama zuzuschauen, das die Weltgeschichte vor uns aufspielt; wer nie Unendliches und Endliches auf einander stoßen sah, welcher Momente Verbindung letzter Zweck der Kunst ist, der trete hinweg. — Die humoristische Färbung ist die Klippe, an der so manche größere Aufführung Beethoven'scher Werke scheitert, namentlich die von Symphonieen und Quartetten. Es kann über solche Ausführungen eine Langweiligkeit ausgebreitet werden, die unerträglich ist, wenn man, statt auf der Adlerschwinge Beethovens in die Wolken zu steigen, auf dem Taubenfittich eines Haydn sich wiegt oder gar auf Fledermausflügeln altes Gemäuer umschwirrt. Der Haken ist: die Gegensätze werden nicht schroff genug herausgestellt, man wagt es nicht, dem Meister zu folgen, man hält ängstlich vorgespiegelte Grenzen fest, man will ausgleichen."

Der Vortrag Beethoven'scher Compositionen fordert neben dem

überall vorauszusetzenden Verständniß Kraft, viel Kraft und Sicherheit des Spiels, und es wird mir immer Angst, wenn Mütterchen das Töchterchen auffordert, Etwas von Beethoven zu spielen, und dann die unvermeidliche pathétique paradiren muß, die, zu einer Etude herabgesetzt, von so vielen zimperlichen und unzimperlichen Händen gemißhandelt wird. Wie manche Spielerin würde Ehre einlegen und den Dank der Gesellschaft sich erwerben, wenn sie ein einfaches lustiges Stücklein von Haydn gut und rein vorspielte, anstatt sich an den gewaltigen Beethoven zu wagen. Selbst die Mozart'schen Claviersonaten sind, was den Vortrag betrifft, viel leichter zu spielen, als die tiefsinnigen Beethoven'schen Schöpfungen, die ein sehr tüchtiges Studium bei entschiedenem Talente verlangen.

Wer hätte aber glauben sollen, daß schon bei Mozarts und Beethovens Lebzeiten ein Rossini die Gunst des Publicums den classischen Meistern rauben und auf die leichte italienische, mehr die Sinne kitzelnde Musik lenken konnte? Doch das Sinnliche ist ja immer leichter zu genießen, als der Geist. Uebrigens ist dem Rossini keineswegs Lebendigkeit, Raschheit und besonders das sogenannte Pikante, welches durch kühne Wendungen, ungewöhnliche Uebergänge und geschickte Auflösung disharmonischer Anklänge zu ergreifen pflegt, abzusprechen. Dadurch und daß er so flüchtig und witzig wie unser Zeitalter selbst ist, daß er es vermeidet, durch düstere Melodieen die lebenslustige Menge aus ihrem Rausche zu erwecken, oder durch Erhabenheit dem herrschenden Hang zum Gemeinen und Niedrigen zu imponiren, ist er lange Zeit der Liebling des großen Haufens und derjenigen Menschen gewesen, die nicht gerne in eine Sache eindringen und ebenso wenig von etwas Ernsthaftem ergriffen sein wollen. Man nannte ihn häufig den „König der Melodie", aber auch zugleich den „ungezogenen Liebling der Grazien." —

Am eigenthümlichsten und deutschesten bleibt unter den Neueren doch unser Weber! Ein „Freischütz“ mit den lieblichen einfachen und doch tief gemüthlichen Melodien und zugleich mit dem romantischen Geisterspuk konnte nur auf deutschem Boden erwachsen, und mit solchen idealen Charakteristiken, wie sie aus den Geistergesängen des „Oberon“ uns entgegentönen, mag keine Composition der Italiener und Franzosen verglichen werden.

Auch Mendelssohn-Bartholdi steht unter den Nachfolgern unserer Classiker würdig da. Aus der Zelter'schen Schule hervorgegangen, streng in der Form, geistreich in der Erfindung, schuf er Mustergültiges sowohl auf dem Gebiete des Oratoriums („Elias“ und „Paulus“), wie des Instrumentalconcerts („Sommernachtstraum-Ouvertüre“) und der Kammermusik (Quartetts und Trio's). Auf Anregung des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen schrieb er auch die Ouvertüre, Chöre und Melodramen zur griechischen Tragödie „Antigone“ von Sophokles. Wenn auch bei Mendelssohn nicht die reiche Quelle schöpferischer Kraft sprudelt wie bei den drei Großmeistern deutscher Musik, und seine Compositionen nicht selten mehr von dem Verstande und der Phantasie als von der Empfindung eingegeben zu sein scheinen: so wirkt doch sein geschmackvoller, stets fein geglätteter Stil immer bildend und anregend, wenn derselbe auch nicht selten ins Manirirte sich verirrt. Wollen Sie in dem geist- und talentvollen Künstler auch den edlen Menschen kennen lernen und lieb gewinnen, so lesen Sie seine gesammelten Briefe.

Auch Robert Schumann nimmt unter den Nachfolgern Beethovens einen bedeutenden Rang ein; wenn auch weniger glatt in der Form ist er reich und eigenthümlich in der Erfindung und sein Einfluß auf das neueste musikalische Schaffen und Treiben ist nicht gering anzuschlagen.

Ueber die neue Richtung, welche Richard Wagner namentlich in der Opern-Composition eingeschlagen hat, läßt sich schwer etwas Abschließendes sagen. Lieber will ich Ihnen, damit Sie einen Ueberblick über die Gesammt-Entwickelung der Musik gewinnen und den Fortschritt und Reichthum auch der modernen Musik würdigen lernen, ein ebenso anziehend geschriebenes als gehaltvolles durch gedrängte Kürze sich auszeichnendes Werkchen zum Studium empfehlen, das unlängst bei Laupp in Tübingen erschienen ist: Geschichte der Musik im Umriß von G. A. Köstlin.

Zum Schluß dieses Briefes nur noch eine Bemerkung über unser Virtuosenthum. Nicht ohne Grund hat man die Verflachung, Effekthascherei und Aeußerlichkeit der modernen Richtung zum Theil auf das überhandnehmende Virtuosenthum zurückgeführt. Doch ist nicht zu verkennen, daß gegenwärtig sich Vieles auch in dieser Beziehung gebessert hat. Der heutige Virtuos (namentlich der Instrumentalmusik), kann sich doch kaum noch mit seiner Fertigkeit allein geltend machen; er muß seinen Erfolg darin suchen, daß er als Interpret des Besten auftritt, was die klassische Literatur in den verschiedenen Perioden der Kunstgeschichte nur bietet. Man verlangt von ihm Vielseitigkeit seines Repertoires, und ein solches Verlangen gibt Zeugniß, daß die musikalische Bildung im Allgemeinen doch nicht zurückgegangen ist, sondern im Gegentheil Fortschritte gemacht hat.

Die allerneueste Zeit ist im Ganzen mehr nachahmend als eigenthümlich erzeugend, viele Talente, wenig Genies. Es scheint, als ob in dem Maaße, in welchem die Musik zu einem Gemeingut aller wird, sie sich auch verflache. Besonders schädlich wirkt das Virtuosenthum, und wenn auch Männer wie Paganini oder Liszt von genialer Kraft beseelt die reproducirende Kunst zu fast unübersteiglicher Höhe erhoben haben, so

liegt doch die Gefahr nahe, über die technische Vollendung, über den Glanz des Aeußerlichen den Gehalt, die Seele in ihrer edlen Einfachheit zu vernachlässigen.

Dreiunddreißigster Brief.

Das Erste und Wesentlichste in der Musik ist die Melodie oder der Gesang, d. h. die zu schöner Einheit verbundene Aufeinanderfolge von Tönen. In der Melodie entwickelt sich der musikalische Gedanke, legt sich die Empfindung auseinander. Die Harmonie aber verstärkt diese Empfindung, indem sie ihr Fülle verleiht: Schlagen Sie auf einem Saitenistrumente irgend einen tieferen Ton kräftig an, so klingen, falls Saite und Resonanzboden tüchtig gearbeitet und elastisch sind, die harmonischen Obertöne, d. h. Octave, Duodecime, Doppeloctave, große Terz und Quinte der letzteren mit. Also ist die Harmonie schon von Natur aus gegeben; der Dreiklang ist in jedem Klange enthalten, er ist, wie M. Hauptmann sagt, gewissermaßen das „Wort Gottes" in der Harmonie. Denn im Anfange war das Wort. Der einstimmige Gesang einer Choralmelodie hat schon so viel Ergreifendes und Rührendes, daß er allein hinreicht, die Seele zur Andacht zu stimmen; aber doch fühlen wir dabei eine gewisse Leere und Armuth, und erst dann, wenn ein drei- oder vierstimmiger Choralgesang ertönt, oder die vollstimmigen Accorde der Orgel sich den Tönen der Melodie unterlegen, wird das Verlangen gestillt und der Eindruck der Choralmelodie vollständig. Aber die Melodie bleibt der eigentliche Pulsschlag, das Leben der Empfindung, darum hat alle Musik den Gesang zu ihrer vornehmsten Aufgabe und zum steten Ziel; sie ist aus dem Gesange entsprungen und strebt wieder

hin zum Gesange. Die Harmonie aber verstärkt nicht bloß die Gefühle, sondern sie vervielfacht auch dieselben, sie schattirt, ruft durch Ausweichungen (Modulationen) mancherlei Gegensätze hervor, bringt durch Consonanzen und Dissonanzen Licht und Schatten in das Tongemälde.

Damit jedoch die Töne der Melodie und Harmonie nicht verschwimmen und regellos durch einander tönen, wird ihre Aufeinanderfolge geregelt durch den Rhythmus. Wie die Einheit eines Wortes sich dadurch kund gibt, daß lange und kurze Sylben verbunden sind, so daß immer eine Sylbe den Hauptton trägt — und wie auf gleiche Weise die Einheit eines ganzen Satzes sich in dem Hauptton eines Wortes und in der Abstufung der übrigen Worte zu erkennen gibt: so müssen auch in der Melodie lange und kurze Töne mit einander abwechseln, oder wo gleiche Längen sind, diese durch den Tact und Accent geregelt sein, so daß ein Ton als abhängig erscheint von dem andern. Wir können es schon am Spiele der Kinder beobachten, oder wenn sie von Erwachsenen unbeirrt sich ihrer vergnügten Stimmung überlassen: daß sie nicht bloß Töne in einer wirklichen Ordnung hervorbringen, sondern auch den Körper tactmäßig hin und her bewegen, sich gleich einem schwingenden Pendel förmlich in ihr Gefühl einwiegen, ganz so, wie die Wilden zu ihrem Gesange den Tanz gesellen. Der Tact ist die Regel und Ordnung, aber er darf nicht die Freiheit der Darstellung beherrschen oder die Empfindung meistern wollen; wie die Gefühle wechseln, der Affect sich hebt oder senkt, so muß auch der Rhythmus in einem und demselben Stücke sich beschleunigen oder verzögern, er muß sich dem lebendigen Charakter des Tonstückes anschließen.

Ein Viertes ist die Dynamik, die Stärke des Tons. Schon der Sprechende, wenn er mit Empfindung spricht, stuft den Ton seiner Stimme in mannichfacher Weise ab, läßt ihn anschwellen

und abnehmen, vereinigt in einem Worte alle Kraft und läßt andere leiser und leiser erklingen. So ist auch die Kraft, mit welcher der Singende oder Spielende seine Töne hervorbringt, der treue Ausdruck seiner innern Stimmung, eine wesentliche Offenbarung des Lebens selber. So läßt der Maler eine Farbe hervorstechen, eine andere in den Hintergrund treten; er spielt mit starken und schwachen Tönen, und bewirkt eben dadurch die ästhetische Einheit. Wie eine Schrift ohne Grund- und Haarstrich unschön wäre, so ist auch der Ton, namentlich des Singenden, grell und unschön ohne das Anschwellen und Verhallen. Darum wirkt jedes Instrument um so mehr auf unsere Seele, als es singt, darum sind die Töne der menschlichen Stimme die schönsten, weil das Seelenleben in der Kraft des Tones, im allmählichen Anschwellen und Verhallen, im weichen Schmelz wie in affectvoller Stärke sich am vollkommensten durch sie zu äußern vermag. Wie viel hat in dieser Hinsicht die Geige vor dem Piano voraus durch ihren Gesang!

Diese vier so eben skizzirten Momente müssen zusammenwirken, wenn das Tonstück den Eindruck eines schönen Ganzen auf uns machen soll; aber sie brauchen deshalb nicht immer in gleicher Geltung aufzutreten, sondern ein Moment wird bald das eine, bald das andere überwiegen. In der neueren Musik ist die Harmonie zu großer Herrschaft gelangt und hat ihr Mannichfaltigkeit, Pracht und Fülle verliehen; aber wenn sie ihr Maß überschreitet, gewährt sie bloß sinnlichen Effect. Uebrigens mag man noch so genau die ästhetischen Hebel und Sprungfedern aufzählen, die in der musikalischen Schönheit den Ausschlag geben — diese Wirkung selbst bleibt immer etwas Räthselhaftes und Mystisches, das man nur zu empfinden, nicht aber in Worten auszusprechen vermag. Mehr als jede andere Kunst bewegt sich die Musik im Reiche der Gefühle, sie hat bloß den schnell in der Zeit verhallenden Ton, der

zwar auf bestimmte mathematische Verhältnisse der Schwingung ꝛc. zurückgeführt werden kann, von dem es aber doch völlig unerklärlich bleibt, wie er in dem menschlichen Gemüthe so tiefen Nachhall finden, daselbst Freude und Leid, Wonne und Sehnsucht, Furcht und Schrecken erregen kann. Doch wenn auch einerseits die durch die Macht der Töne erweckten Gefühle etwas Unbestimmtes, in das Unbegrenzte Verschwimmendes sind, stehen sie doch andererseits in ihrer Unendlichkeit viel höher als das begrenzende Wort und die körperliche Gestalt, sie bringen der Seele das Höchste, das kein Pinsel zu malen, kein Meißel darzustellen, keine Sprache zu nennen vermag. Darum gehört aber auch zur Musik eine eben so große Kraft der Empfindung als des Geistes: ohne Geist wird ein Tonstück uns nimmer festhalten und ergreifen.

Diese Unendlichkeit und Schrankenlosigkeit für das begreifende Denken muß respectirt werden, und wenn sich auch der Hauptcharakter eines Tonstücks im Allgemeinen durch Worte bezeichnen läßt, so kann das doch nie im Besonderen geschehen. In diesen Fehler verfallen auch Tonsetzer, wenn sie Schlachten malen wollen, oder in Opern und Liedern jeden Satz des Textes in die Musik übersetzen möchten. Viel mehr, als manche Opernmelodieen, ergreifen und wirken darum die Volkslieder, die mit einer und derselben Melodie alle Strophen oft durch alle menschlichen Affecte hindurch traurig und heiter, sanft und heftig, bewegt und ruhig, fortspielen; denn die Schattirung der verschiedenen Empfindungen ist nicht Sache der Melodie, sondern des Ausdrucks. Nehmen Sie z. B. Zelters Compositionen der Goethe'schen Romanze: Der Gott und die Bajadere. Wie verschieden sind da die Empfindungen und Gedanken! Jede Strophe hat ihren besonderen Charakter, und ein anderer Tonsetzer hätte vielleicht so viele verschiedene Melodieen gemacht als Strophen sind; Zelter, der seinen Freund Goethe und dessen

Gedichte verstand, gab sie alle in einer und derselben Melodie. Freilich erfordert der Vortrag einer solchen Composition wieder einen Meister, der das Lied versteht und empfindet und in jede Strophe den eigenthümlichen Charakter zu legen weiß, sonst wird daraus ein langweiliges Geleier. Geschmacklos ist es auch, den Gesang der Vögel, Sturmwind, Donner, das Gebrülle von Kanonen, das Getrappel von Pferden, Gewimmer u. dergl. nachzuahmen; wenn große Meister dies thun, so ist es keine eigentliche Malerei, sondern geniale Andeutung solch sinnlicher Gegenstände durch einzelne Zauberklänge, die sie dem Gebiete der Melodie gleichsam abgewinnen.

Und so wollen wir denn diese Kunst, die recht eigentlich die Kunst unserer Zeit genannt werden kann, auch uns zu eigen machen. Doch nicht so, wie es die Welt thut und die Mode und die eitle Vergnügungssucht, die diese Kunst bloß als ein bequemes Mittel hinnimmt, sich die Zeit zu vertreiben oder wohl gar den Reiz der Sinnlichkeit zu steigern, zum Nothbehelf geselliger Kreise, die man weder gemüthlich noch geistreich genug ist zu beleben. Auch wollen wir sie nicht, zum Nachtheil der gesammten Seelenkräfte, bis zur Vernachlässigung ernster Pflichten treiben. Die Seele darf nicht aus dem Gleichgewicht kommen durch die Musik, das Gehör soll nicht feiner werden als das sittliche Gefühl, der Tact musikalischer Compositionen nicht richtiger als der Tact des Lebens.

Es ist unstreitig wider alle Bestimmung des weiblichen Geschlechts, wenn sich ein Mädchen ohne besondere Begabung zur Virtuosin bildet, Tag und Nacht singt und spielt, um es zu einer bewunderungswürdigen Fertigkeit zu bringen. Selten wird solch' ein Wesen eine gute Mutter, eine beglückende Gattin, ein sittliches Weib, eine würdige Hausfrau werden, und noch seltener wird sie selbst wahrhaft glücklich sein, wenn sie in eine Sphäre gedrängt wird, welche der Geist nicht beherrschen kann. Ist ein eminentes

künstlerisches Talent vorhanden, nun, so mag es mit aller Entschiedenheit ausgebildet werden. Es gibt auch unter den neueren Virtuosinnen sehr achtungswerthe, edle Persönlichkeiten, die eine Zierde der Gesellschaft sind. Aber die Mehrzahl unserer heutigen Virtuosen männlichen und weiblichen Geschlechts schaden mehr, als sie nützen, denn eben ihre Künsteleien verderben das wahre Kunstgefühl und vernichten die heilsame Wirkung der Musik. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet sollten Staat und Gesetze den leidenschaftlich hinaufgeschraubten Enthusiasmus für Virtuosen füglich einschränken. Der Beifall und die Belohnung, mit denen sie überhäuft werden, gebührt ihnen auf keinen Fall und steht mit der Anerkennung anderer Verdienste, die dem Menschengeschlechte weit mehr Wohlfahrt bringen und größere Aufopferung und Anstrengung fordern, in keinem Verhältniß. Der jährliche Gehalt einer großen Sängerin beläuft sich oft auf 50- bis 60,000 Franken, während ein zum Krüppel geschossener Krieger kaum 1000 Franken, ein im Dienste des Staates rastlos beschäftigter Beamter nach Verhältniß seines Ranges kaum den dreißigsten Theil, ein Schulman, den man mit Recht einen Menschenbildner nennen kann, nebst der Geringschätzung, die sein Theil ist, kaum den fünfzigsten Theil zur Lebensfrist erhält. Sängerinnen schwelgen nach vollbrachtem Siegeslauf auf fürstlichen Landgütern, und Componisten wie Lortzing sterben in Dürftigkeit und hinterlassen ihre Familie in Armuth.

Also nicht Virtuosin suchen Sie zu werden, meine Freundin, nicht für die Welt, nur für sich selbst und höchstens für Ihre nächste Umgebung üben Sie Gesang und Musik. Aber bei der Erlernung dieser Kunst müssen Sie sich auch selbst die rechte Weise ausfinden, denn die Zahl der geschickten und verständigen Meister ist sehr gering. Große Künstler lassen sich selten zum Unterrichte gebrauchen, und wo findet man außerdem noch Männer mit warmem Herzen und hellem Geist, die, wie etwa Zelter,

Berger, Hummel, Moscheles, Mendelssohn mit Liebe und Verstand nicht nur Noten lesen, sondern auch verstehen und empfinden lehren? Haben Sie einmal die mechanische Fertigkeit, die freilich unerläßlich ist, errungen und zugleich gelernt richtig und deutlich zu lesen, dann müssen Sie in den Sinn der Composition selbst eindringen und den Ausdruck selber finden. Glauben Sie nicht, daß dieser etwa in den Schnörkeleien und Schwierigkeiten enthalten sei; auch fordern nicht künstlich zusammengesetzte Stücke die größte Aufmerksamkeit, vielmehr liegt sehr oft in einer ganz einfachen Stelle alle Kraft der Kunst; es wird Sie und Andere mit dem höchsten Entzücken lohnen, wenn Sie im Stande sind, sie ganz aufzufassen und darzustellen.

Den Ausdruck selbst können Sie aber von keinem Meister lernen, so wenig man Empfindung und Gedanken lernen kann. Diesen muß Ihnen also Ihr eigenes Gefühl geben. Nur ein durchgebildeter Mensch kann mit Ausdruck irgend ein Instrument spielen oder singen. Es ist also nothwendig, vorher den Sinn eines Musikstückes zu erforschen. Freilich eine schwere Aufgabe, denn so rein geistige, dem Unendlichen entlehnte Ideen zu finden, ja die Zeichen zu verstehen, mit welchen die Musik uns dieselben mittheilt, erfordert ein feines Gehör, viel Uebung und einen tiefen, eindringenden Seelenblick. Das Gehör bildet sich wohl am besten durch vieles Hören. Daß man sich bestrebe, immer auch Gutes zu hören, versteht sich. Durch dieses Sinneswerkzeug wird es dann dem Geiste möglich, den Schlüssel zu finden, der ihm die geheime Sprache der Töne aufschließt und enträthselt. Suchen Sie also jeder Zeit, sei auch das Stück noch so zusammengesetzt, die Melodie aufzufinden und in dieser den Hauptgesang, auf den sich oft die ganze Folge der Töne bezieht. Man könnte etwa den Anfang mit Variationen machen, weil da in dem Thema der Hauptgesang abgesondert und, ohne daß

man eben lange zu forschen braucht, vorhanden ist. Nun kann man denselben durch alle Variationen hindurch verfolgen, und so lernt man die Sprache der Töne und weiß dann, auf welche Weise Tonkünstler Ideen einzukleiden und darzustellen pflegen. Darauf könnte man zu Sonaten übergehen und eben auf diese Weise fortfahren. Wollen Sie für ihr Leben einen künstlerischen Schatz erwerben, so müssen Sie die Beethoven'schen Sonaten in der Weise erlernen, wie sie am Leipziger Conservatorium traditionell festgestellt ist. In der Oper ist nun auch schon in der Ouverture, wenn sie gut ist, der Hauptgesang leicht zu erkennen. Ist man so dem Inhalte der Musik auf die Spur gekommen, dann wird man auch gewiß in der Ausführung den Ausdruck nicht verfehlen. Ueberdies giebt es ja auch schon einzelne gute Werke über das Aesthetische in der Musik, z. B. Rochlitz: „Für Freunde in der Tonkunst", der von Köstlin verfaßte Abschnitt in Vischers Aesthetik, Hanslick, vom musikalisch Schönen ꝛc. Ferner mache ich Sie aufmerksam auf die Werke von Arey von Dommer: Handbuch der Geschichte der Musik (Leipzig 1868), Elemente der Musik (Leipzig 1862), Musikalisches Lexikon (Heidelberg 1865). Auch auf Jahns gesammelte Aufsätze über Musik (Leipzig 1869). Jahns classische Biographie Mozarts (1868 in der zweiten Auflage erschienen) wird Ihnen ohnehin nicht unbekannt geblieben sein. Ueber den Neueren wollen wir jedoch die Aelteren nicht vergessen. Viel Lehrreiches über Musik enthalten die Briefe Zelters an Goethe. Zelter, ein Architekt aus Berlin, der aber zugleich ein außerordentliches Talent für Musik und einen seltenen Geschmack für alle Künste besaß, hing mit ganzer Seele an Goethe. In einer Reihe von Briefen, worunter auch manches wichtige Wort des großen Dichters zu lesen ist, befinden sich vorzüglich viele treffliche Bemerkungen über Musik und insbesondere über das Studium derselben.

Zelter hatte in Berlin eine Singakademie errichtet, die noch fortbesteht, und durch welche er Volksbildung verbreiten wollte. Ich will Ihnen nur ein paar Stellen ausheben:

83. Brief. Von dem Tode seiner Frau.

„Am Sonnabend, dem Tage vor ihrem Tode, war sie in die Kirche gegangen, die Probe meiner Musik zu hören. Ich sollte es nicht wissen, und wie freute ich mich, sie dort zu sehen. Sie sagte mir nachher so viel Angenehmes und Verständiges darüber, daß ich nun erst wußte, was ich gut gemacht habe.

„O mein Freund, warum haben Sie diese wohlthuende, mächtige süße Stimme nicht gehört! Aus ihrem Gesange ging ein Gefühl der Gesundheit in das unbesorgte Ohr, wofür ich nur den einen Ausdruck kenne, den sie mit ins Grab genommen hat. Das reine Herz strömte wie eine frische, stärkende Luft aus ihrem Munde; rührend, erleichternd. Wenn sie auf der Akademie im Chore sang, konnte ich ihre sanfte, erquickende Stimme unter hundert und fünfzig erkennen, ohne daß sie sich angreifen durfte. Der Ton ging leicht und los' heraus, wie sie nur den Mund öffnete. Vor zwei Jahren, da eben ihre Stimme durch Nervenschwäche angegriffen war, sang sie mit Madame Mara in einer hiesigen Kirche. Die Freunde der Mara stritten und glaubten überall, wo die göttliche Stimme tönte, ihren Liebling zu hören."

Besonders ist der 129. Brief über die neuere Musik merkwürdig, wo Zelter also schreibt:

„Das Technische einer Kunst muß eigentlich in frühen Jahren ordentlich erlernt werden. Regt sich erst der Geist von innen heraus, so muß die Sorge für äußere Darstellung beseitigt sein, und wer das schöne Handwerk kennt, wird gestehen, daß es gleichsam dichten hilft, denn es ernährt die Lust und macht den Trieb frei."

Dann wieder: „Keine Kunst kann einen wohlthätigen Ein-

fluß gewähren, die so frech und farblos im unendlichen Raume umherirrt, wie die neuere Musik, welche ihre geheimsten, ihre höchsten Reize vom Ganzen abgesondert, dem allgemeinen Pöbel zur öffentlichen Schau entblößt; wie ein anatomisches Cabinet, oder eine Anekdotensammlung von Liebesgeheimnissen, um die gemeine Neugierde zu übersättigen. Man mag gegen die Tonkünstler der früheren Jahrhunderte einwenden, was man will — (denn wer hat nicht dazu zu lernen?) — nie haben sie die Kunst weggeworfen, das innere Heiligthum preisgegeben; wäre auf ihrem Grund fortgebaut worden, wir könnten eine Kunst haben und wären ganz andere Leute, als wir uns halten müssen.“ Indessen haben die Bemühungen Zelters und Anderer Früchte getragen und die Musik ist bei den Deutschen zu einem Nationalvergnügen geworden; allenthalben bilden sich Liedertafeln und Gesangvereine, in Schulen wird der Gesang eifrig und gründlich gelehrt und selbst bei dem Heere herrscht froher, erhebender Gesang.

Lassen Sie uns denn auch noch ferner in Gesellschaft Musik hören und besonders singen; aber nicht jene wälschen Gurgeleien, sondern wahren, natürlichen Gesang, der vom Herzen kommt und zum Herzen dringt, der nicht nach bloßer Bewunderung strebt, sondern die Seele auflöst in Entzücken und Freude, so daß sich liebliche Bilder, edle Gefühle und heitere Gedanken in derselben regen, die uns selbst jeder Zeit edler, besser und reiner stimmen.

Darum endlich vergessen Sie nie, meine werthe Freundin, daß man in der Auswahl seiner Musikalien nicht zu sorgfältig sein kann. Lanner und Strauß und Labitzky haben auch ihre Berechtigung und mögen zuweilen zur Erheiterung auf dem Pianoforte gespielt werden; aber zu viel Zeit dürfen sie nicht fortnehmen, ebenso wenig als die Opernmelodieen von Flotow oder Bellini oder gar Verdi! die in allerlei Zuckerplätzchen zur Näscherei zugerichtet den gesunden Appetit verderben. Besonders ist vor den weichlichen

Melodieen der italienischen, zum Theil auch der französischen Oper zu warnen, es fehlt da die Unschuld und Einfalt des Herzens und alle geistige und sittliche Kraft, die nie durch Rouladen und elegante Figuren und sonstige Reizmittel zu ersetzen ist.

Der Deutsche nur — er fühlt und singt,
Daß sein Gesang das Herz durchdringt.

Vierunddreißigster Brief.

Heute einige Worte über Reinheit der Tonkunst, insofern dies Thema auch für Sie von praktischer Bedeutung ist.

Das Wasser nennen wir rein, wenn es frei ist von erdigen und metallischen Bestandtheilen, obwohl eine gewisse Quantität Kohlensäure ihm wesentlich zukommt und zu seiner Natur als der eines erfrischenden Trankes gehört. Uebersteigt die Kohlensäure ein bestimmtes Maß, so wird aus dem reinen Quellwasser ein „Säuerling", in welchem bereits ein natürliches Element des Wassers zur Potenz (vermehrter Kraft) gesteigert ist. Dieser potenzirten Kraft willen mag ein solches Wasser in gewissen Fällen von Krankheit oder auch nur Abspannung sehr heilsam und „natürlich" sein, aber für den gewöhnlichen Hausgebrauch und in gesunden Tagen ist das einfache, reine Quellwasser angezeigt. In der Musik ist es aber so weit gekommen, daß wir nicht mehr mit dem Quellwasser uns begnügen wollen, wenn's nicht — Mineralwasser ist. Der einfache Stil Glucks und Mozarts ist farblos, fade geworden, und selbst der himmelanstürmende, kühne und dabei humoristische, alle Scalen des Gemüthslebens durchlaufende Beethoven ist einem Richard Wagner gegenüber viel zu einseitig, zu wenig dramatisch,

zu wenig pikant! Wagner vernichtete jede einzelne Kunst in ihrer vom Schöpfer der Natur selber gezogenen Schranke und in der Selbstständigkeit, die sie nur innerhalb dieser Schranke behaupten kann. Die Musik soll in seiner Oper zugleich das Amt einer Decorationsmalerin ausüben und zugleich ein Drama sein, voll spannender Handlung und Leidenschaft; sie soll nicht mehr, wie früher, den dramatischen Fortschritt des Stückes fördern, den Text ergänzen, indem sie das Wort, das bloß Begriffe nennt, durchs Gefühl stützt und ihm den vollen Ausdruck gibt: sondern sie soll mit dem Text so genau zusammengewachsen sein, daß eigentlich (wie es auch bei Richard Wagner der Fall ist) der Componist zugleich Dichter und der Dichter zugleich Componist sein muß. Dazu gehört aber eine Anspannung der Seelenkräfte, welche das gesunde Gleichmaß bereits verlassen hat und auch nur bei der nervösen Ueberspannung unserer Zeit möglich ist. Wer eine Wagner'sche Oper mit Antheil und eindringendem Verständniß verfolgen will, muß fast eben so arbeiten und sich „echauffiren", als der Verfasser selber, obwohl nicht zu leugnen ist, daß Richard Wagner in der Instrumentation Bedeutendes geleistet hat.

Das gänzliche Versinken und Sichversenken in den Text tritt schon in der Liedercomposition Franz Schuberts hervor. Wenn früher die Lieder strophenweis nach einer Melodie gesungen wurden, die sich (zuweilen naiv genug) bei den verschiedenen Versen wiederholte, so verschmolz Schubert den Text so mit der Musik, daß diese jenen völlig dramatisch entwickelte und fortführte, daß die Musik nicht mehr bloß zur Begleitung diente, sondern die Idee des Gedichts selber mit darstellte, indem er sie musikalisch aufschloß. In noch höherem Grade ist dies Robert Schumann bei der Composition vieler Lieder gelungen. Bei aller Kühnheit einer solchen Liedercomposition blieben aber Schubert und Schumann doch in den Grenzen ihres Gebiets, indem sie ein in sich

vollkommen geschlossenes Ganze gaben, worin keine Einzelstellen sich breit machen, keine Knalleffecte die Harmonie durchbrechen, keine schreienden Farben die Gleichmäßigkeit des Colorits stören durften. Die Grundstimmung des Liedes spiegelte sich in der Musik ab, hatte aber doch noch eine solche Weite, daß die Worte sich ohne Zwang in und mit den Tönen bewegten. Das Pathetische, die Leidenschaft darf nie so stark werden, daß die Herrschaft der Regel, des feinen musikalischen Anstandes verloren geht. Dies sehen Sie auch bei Mendelssohn, dem es keineswegs an lebhafter Declamation fehlt, der aber mit einer gewissen Keuschheit, die freilich zuweilen in Kälte übergeht, sich in der allgemeinen Stimmung hält, welche dem Charakter seiner Composition entspricht.

Dieses „Allgemeine" ist aber unsern neuesten Stürmern und Drängern ein Dorn im Auge, sie wollen Alles individuell haben, daguerreotypisch die feinsten Nüancen ausdrücken, und machen durch solches Streben den Ausdruck gezwungen (forcirt), indem sie ihn in die Zwangsjacke des Textes stecken. Da kommen denn die grellsten Schlaglichter und Schlagschatten hart an einander zu stehen, auf fortissimo folgt ein pianissimo, auf das hastig beschleunigte Tempo eine prätentiöses Anhalten, es ist in allem eine Hitze und Aufregung, die durch kein adagio beschwichtigt, vielmehr durch solche scheinbare Ruhe noch mehr gesteigert wird. Es tritt uns die Kunst nicht mehr in ihrer gegenständlichen Ruhe und Würde, sondern der nervöse Künstler entgegen mit seinem unnatürlich aufgeregten Subject.

In Meyerbeers Opern haben Sie dasselbe Haschen nach Effect und nach blendendem Contrast, der Gesang ist nicht mehr Gesang, sondern leidenschaftliche Declamation, hier und da mit dramatischer Kraft, oft aber auch mit hohlen Phrasen eiligst zusammengerafft. Den Sängern ist das leider meist am liebsten,

indem sie mit großer Nachlässigkeit sich eine Strecke gehen lassen, um an einer Kraftstelle dann um so glänzender hervorzubrechen.

Wenn Haydn in seiner anspruchslosen, natürlichen Weise uns das Chaos, das „Es werde Licht", und ähnliche Naturbilder auch durch die Kraft der Töne vorgestellt hat, wenn Beethoven in seiner Pastoralsymphonie uns die „Scene am Bach", ein „Gewitter" u. dergl. malt: so ist dies doch nur dadurch geschehen, daß uns diese Componisten in die Stimmung versetzen, welche jenen Objecten entspricht, daß sie das Lyrische mit so viel Energie zum Dramatischen erheben, daß unser Gefühl ähnliche Scenen vor die innere Anschauung stellt. Aber wenn Hektor Berlioz uns durch seine Musik die Wüste „schildern" will, seine Symphonie geradezu auf die Situationszeichnung anlegt, so ist das ein verkehrtes Beginnen, das den eigentlichen Charakter der Musik verunreinigt.

Selbst in den Instrumenten wird nicht mehr der Charakter gewürdigt. Das Horn soll Rouladen mit Zweiunddreißigsteln abrollen, wie eine Geige concertiren, und man darf nicht leugnen, daß durch die „Klappenhörner" allerdings eine außerordentliche Schnelligkeit der Tonfolge ermöglicht ist. Aber der volle, eigenthümliche Ton des Hornes kann nur bis auf einen gewissen Punkt erhalten werden, und es bleibt Unnatur, auf der Baßposaune wie auf einer Flöte spielen zu wollen.

Unser Pianoforte ist für die Sonaten- und Concertform ganz geschaffen und ist zugleich ganz vortrefflich zur Begleitung des Gesanges, soll aber keine Symphonieen aufführen und das Lied ersetzen wollen. Durch eine Riesenarbeit, wo alle zehn Finger zugleich arbeiten, durch Aufhebung des Dämpfers die Töne fortklingen und dieselbe Hand zugleich die Melodie fortführen und für die reiche Begleitung verwendet werden kann — gelingt es freilich, dies Instrument zu Diensten zu zwingen, die angestaunt und bewundert werden, aber dabei leidet nur zu sehr der einfache Cha-

rakter einer Hausmusik, deren Träger vorzugsweise das Pianoforte sein soll. Ueberhaupt wird es mit dem Pianofortespiel oft zu leicht genommen, und es wäre wünschenswerth, daß Violine, Flöte, Cello mehr Theilnahme fänden, weil diese eine entschiedenere musikalische Anlage und Hingebung verlangen, und nicht so bequem zu Lückenbüßern verwandt werden könnten. Auf dem Pianoforte glaubt Jedermann klimpern zu können, gleichviel ob mit oder ohne inneren Beruf. Sie wissen, ein wie großer Freund der Musik und des Clavierspiels Ihr Correspondent ist, aber er hat es stets für ein verdienstliches Werk erachtet, die Eltern von dem zur Mode gewordenen Clavierspiel der Kinder abzurathen, wenn bei letzteren keine entschiedene Anlage vorhanden ist. Da wird aber selten gefragt: frommt es der wahren Bildung, stimmt es zur übrigen Lebensweise, wird der Mensch sittlich gefördert? Alles ohne Unterschied muß die Tasten bearbeiten, denn das Möbel steht einmal im Zimmer, und sein Gebrauch ist Mode; Alles ohne Unterschied muß gespielt werden, was salonmäßig ist und den Leuten gefällt, gleichviel, ob die Composition geeignet ist, das Gemüth zu veredeln oder nicht. Das Gesunde, Reine — ein einfaches deutsches Kernlied, ein Rondo oder Andante, eine Sonate „nach alter Weise" findet wenig Liebhaber und bei manchen Eltern schon darum keine Gnade, weil die Virtuosenkunst der Kinder zu wenig hervortreten kann. Doch ich will nicht in meiner Anklage zu weit gehen, zumal da sich die Anzeichen mehren, daß der Sinn für die echte Musik doch im Zunehmen begriffen ist und die billigen Ausgaben unserer classischen Clavier- und Gesangmusik immer mehr Verbreitung finden.

Die richtigen Grundsätze, die unsere vorzüglichsten Aesthetiker in ihrer Theorie entwickeln, das gesunde pädagogische Element in Schriften, wie Thibauts „Ueber Reinheit der Tonkunst" (bereits in dritter Auflage erschienen), „die Familie" von W. H. Riehl

und die Vorrede zu seiner „Hausmusik", auch die sehr praktische Abhandlung von K. v. Raumer „Ueber Mädchenerziehung" (aus der Geschichte der Pädagogik besonders abgedruckt), werden nicht verfehlen, einer bessern Richtung in der Musik, und namentlich in der Hausmusik, Bahn zu brechen, und indem sie auf das Natürliche dringen, auch dem Reinen und Sittlichen in der Musik das Wort reden. Auch Riehls „Musikalische Charakterköpfe" möchte ich Ihnen empfehlen, worin mit wenigen, aber prägnanten Zügen eine Geschichte der neueren Musik gegeben ist, und besonders Bach und Mendelssohn treffend in ihrer socialen Stellung und Bedeutung gewürdigt werden. Ein schöner Beitrag, dieses Werkchen, zur Lehre von der Reinheit der Tonkunst! Was die Reinheit des Clavierspiels insbesondere anbetrifft, so hat darüber Johanna Kinkel sehr beherzigenswerthe Worte gesprochen in einem kleinen Werkchen, das den Titel führt: Acht Briefe an eine Freundin über Clavierunterricht (Stuttgart, Cotta). Auch ein Schriftchen von Eisenstein „Die Reinheit des Claviervortrags" (Gratz 1870) soll nicht unerwähnt bleiben. Das Beste und Sicherste bleibt jedoch, wenn Sie es nicht unterlassen, mit einem gewissenhaften, musikalisch durchgebildeten Lehrer auch über die ästhetischen Principien der Tonkunst zu sprechen.

Fünfunddreißigster Brief.

Sie freuen sich, meine Freundin, bereits auf die Poesie, die nun in unsern Briefen an der Reihe ist. Wir kommen nun so recht eigentlich auf unser Gebiet, während uns bisher Gegenstände beschäftigten, von denen wir weniger Erfahrung und Kenntniß besitzen. Architektur, Sculptur, Malerei und Musik sind uns aller-

dings, besonders die wir in Provinzialstädten wohnen, weniger bekannt, und die klassischen Werke dieser Künste sind uns nicht so leicht zugänglich, wie es mit den poetischen Schöpfungen der Fall ist. Aber das darf uns in dem Streben nicht beirren, so viel als möglich mit ihnen bekannt zu werden und Einsicht in ihr Wesen zu gewinnen. Wer sich mit jenen Künsten vertraut gemacht hat, der hat auch eine Vorschule für die richtige Erkenntniß der Poesie gewonnen. Der Gegenstand aller Künste ist immer nur das Schöne, also das höchste Leben sowohl der Materie als der Form. Wer also das Schöne empfinden will, hat es nicht allein mit der Materie und der Form der Kunstwerke zu schaffen, sondern mit dem Leben, das sich durch dieselben und in denselben ausspricht. Das Belebende aber ist eigentlich die Poesie. Auch der Baukünstler, der Bildhauer, der Maler und der Tonkünstler muß Dichter sein, d. h. er braucht nicht Verse zu machen, er hat ein ganz anderes Material zu seinen Werken als Worte, und auch seine Formen sind nicht die der Dichtkunst. Aber das Leben, das er seinen Schöpfungen einhauchen soll, kann nur von einer vorhandenen Idee entspringen, und diese Idee ist eine höhere Weltanschauung, d. i. Dichtung. Denn diese ist nichts Anderes als Ausdruck solcher Gedanken und Empfindungen, welche die Erscheinungen der wirklichen Welt zu der idealen erheben. Sie sehen also, daß jeder Künstler eigentlich Dichter ist. Nun wird Ihnen auch klar sein, wie jeder Mensch, der das Poetische begreift und empfindet, auch zugleich dasselbe in allen übrigen Künsten wahrnehmen werde, wenn er auch nur geringe Einsicht in das Technische derselben hat. Wüßten Sie nicht einmal, wie viele Säulenordnungen es gäbe, was griechischer und gothischer Stil, was Symmetrie u. dergl. in der Baukunst sei, Sie hätten aber lebhaften Sinn für höhere Gedanken und höhere Empfindung und träten also in die St. Peterskirche zu Rom, gewiß, der gewaltige Eindruck würde nicht aus-

bleiben, Sie müßten sich von dem Erhabenen und Edlen ergriffen fühlen, vielleicht mehr als mancher geschickte Baumeister, der alle Regeln der Kunst kennt und selbst ausübt, aber kein Dichter, d. h. keiner hohen Empfindung, keines hohen Gedankens fähig ist, und der es höchstens bis zur Bewunderung mechanischer Leistung bringt und nicht aufhören kann, über die Kuppel zu erstaunen und über den Riesenbau und über die Eintheilung und über die Schönheiten im Einzelnen, deren Aufzählung er etwa auswendig gelernt hat. Von der andern Seite wieder dürfen wir ja nicht glauben, das Wesen der Dichtkunst zu verstehen, weil wir die Verse irgend eines Dichters oder vielmehr die Worte begriffen haben. Glauben Sie mir, liebe Freundin, es ist leichter, die Bedeutung und Schönheit jedes andern Kunstwerks, als die eines Gedichtes aufzufassen. Selbst der unpoetische Mensch, wenn er sich hinstellt vor die Mediceische Venus, wird doch allmählich einen Anflug von höherer Empfindung und Denkweise bekommen, denn das Kunstwerk fällt so mächtig in die äußeren Sinne und der Weg von der Sinnlichkeit zum Schönheitsgefühle ist für den Ungebildeten leichter, als wenn er durch das Gebiet der Geisterwelt hindurchwandern muß. Aber eine Dichtung, besonders wenn sie höchst einfach, ohne vielen Aufwand von Bildern, von Redeschmuck und Wohlklang ist, erfordert, wenn nicht mehr Anstrengung der geistigen Kräfte, so doch einen viel feineren, geistigeren Sinn und Verstand, um darin das Schöne, das volle Leben, das Ideal zu erkennen. Da glaubt Mancher Poesie zu lesen, wenn er leere Tiraden, schwülstige Phrasen und künstliche Wendungen irgendwo findet, ja ganze Nationen sind oft in solchem Wahn und meinen, classische Dichter zu besitzen, da sie doch nur Versemacher haben.

Die Dichtkunst ist also die reingeistige Kunst, sie hat kein anderes Material als Worte, und die Form selbst fällt weder in die Augen, noch in die Ohren, sie wird vom Geiste erzeugt und

muß vom Geiste aufgefaßt werden. Jedes Kunstwerk muß also poetisch sein, dagegen ist es nur eine besondere Eigenheit, und oft geradezu eine Unvollkommenheit, wenn die Poesie malerisch, musikalisch, kurz wenn sie im Charakter einer der andern Künste wirken will. Darum eben ist die Poesie die fessellosește und freieste aller Künste und ihr Reich ist unermeßlich wie der Geist. Aber wie der Geist überhaupt nicht außer der Natur ist, sondern als ihr eigenes Gesetz in ihr lebt und webt: so ist auch der poetische Geist nicht die zügellose Phantasie, sondern der mit dem Wirklichen sich eins wissende, aus der Harmonie des Idealen und Realen sich hervorarbeitende Gedanke. Ebenso treffend wie schön sagt Schiller von der Poesie:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke;
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft;
Doch Schön'res find' ich nichts, wie lang' ich wähle,
Als in der schönen Form — die schöne Seele.

Sechsunddreißigster Brief.

Poesie ist Darstellung des Schönen durch das Wort, oder wenn Sie wollen, durch die Rede. Sie führt uns den Glanz und die Farbenpracht des Frühlings, die Wonne der lauen Sommernacht, die hehre Pracht einer Gebirgslandschaft so lebendig vor, als stünde uns Alles vor Augen, als erlebten wir es

in diesem Augenblick; sie läßt „den Sturm zu Leidenschaften wüthen, das Abendroth in ernstem Sinne glühn". Sie führt uns in das bewegte Leben der Städte, in den stillen Wald, auf das weite Meer. Sie zeichnet die verschiedensten Menschen nach ihrem inneren und äußeren Wesen so individuell bestimmt, so handgreiflich plastisch abgerundet, als wären sie vom Bildhauer gemeißelt. Aber sie bedarf dazu weder der Farbe und Leinwand, noch des Marmors, sondern nur des einfachen Wortes. Dieses wendet sich direct an den Geist, der gesprochene „Laut" ist nur das Mittel, um die entsprechenden Vorstellungen in unserer Seele wach zu rufen und unsere Phantasie zu jener Thätigkeit anzuregen, durch welche die äußere Welt der Sinne in unsere Vorstellung übergeführt, alles Gegenständliche in ein Zuständliches, innerlich Erlebtes verwandelt wird.

Ist somit die Poesie die geistigste der Künste, so ist sie doch so wenig als alle übrigen von der Welt der Sinne abgelöst. Der Dichter muß es verstehen, alle seine Gedanken in ein Bild zu kleiden, seine Empfindungen in einen Gegenstand zu legen, worin das Innere zum Aeußern wird, das geheimste Leben des Herzens sich offenbart. Die Gedanken und Empfindungen müssen vollkommen im Worte erscheinen, die Idee muß in dem Bilde zum Vorschein kommen; dann ist's schön, dann gibt es poetischen Genuß und volles ästhetisches Genüge. Wenn diese Einheit fehlt, in der Inneres und Aeußeres sich decken, der Geist zur Seele wird und Gestalt gewinnt: dann helfen alle hochtönenden Worte, alle Sylbenmaße und Reime, alle Bilder und schöne Phrasen nichts. Ich will versuchen, Ihnen in einigen Beispielen zu zeigen, was eigentlich poetisch sei. Wir nehmen zuerst folgendes Gedicht von Kosegarten.

Seelenleere.

Leer ist's im Busen mir, unerträglich,
In der ganzen Seel' ist mir's öd' und leer —
Meine ganze Seele schmachtet, dürstet unsäglich.
Sage mir's, Himmel! wonach? Sage mir's, Erd' oder Meer,
Was ist es, dies Schmachten, das im Eingeweide mich quälet?
Was ist sie, diese rastlose Ungeduld . . .
Nennet mir die Seligkeit, die mir fehlet,
Nennet mir die Freventhat, die jene mir raubet — die Schuld!

Da droben unter Wolken und gestirneten Hügeln,
Ist bei dir die Fülle, deren Mangel mich quält?
O Held! so gebeut deinem Sturm, und sein wildbrausender Flügel
Schleudere mich empor zur ätherischen Welt!
Liegt in der Erde tief unten sie verborgen,
Die Nahrung meiner Seele, o! so stürze mich hinab.
Sei drunten, was da sei, Wonne, Wehe, Lust oder Sorgen —
Erbarmung nur, du Donnerer, und stürze mich hinab.

O strömt' ich auf der Woge in den Abgrund hinunter,
Braust' ich auf Gefiedern des Nachtsturms umher,
Führ' ich auf zückendem Blitz, südostwärts hinauf und herunter,
Glüth' ich in der Sonne, eist' ich am Nordpol im Meer:
Hausete mir Leidenschaft wüthig im Busen,
Brennende Wollust in ihm, Rachgier, Blut, Durst, Tod, — —
Aber ach, nein, nein, leer, kalt ist's mir hier im Busen,
Gehennischer *), unerträglicher, ewiger Tod!!

Gerne stürzt' ich von der Höhe des Felsen hinab mich in die tobenden Fluthen,
Gern haut' ich aus den Adern das Blut mir heraus —
Aber auch da draußen ist's dunkel. Finsterniß dräuet dahinten.
Oed' und schweigend und leer ist der Schatten einsames Haus.

---

*) Gehenna = die Hölle. „Gehenna" hieß ein Thal bei Jerusalem, in welchem dem Moloch Kinder geopfert wurden.

Hier lieg' ich nun verzagend, und winde mich im Sande,
Dem rasenden Frevler gleich, den Gottes Donnerkeil traf:
Blut beströmt ihm die Brust, und Kerker und ewige Bande
Sieht er, und hoffet und hofft des Todes ehernen Schlaf.

Die Empfindung, die hier den Dichter bewegte, ist also dasjenige Mißbehagen am Dasein, welches er Seelenleere nennt. Sie befällt häufig junge Menschen, denen es an Leitung fehlt, und die nicht wissen, was anzufangen mit ihrem Leben. Sie entsteht dann, wenn die Seelenkräfte in keinem Gleichgewichte zu einander stehen, besonders wenn Phantasie und Empfindung im Gefolge aller Leidenschaften über Verstand und Vernunft die Oberhand gewinnen. Dieser Zustand ist schon an sich selbst unpoetisch, denn ein Gedicht kann, wie jedes Kunstwerk, nur aus einer harmonischen Seele kommen, worin sich das Leben, höheres und niederes, klar abspiegelt. Was in Augenblicken der Leidenschaft erzeugt wird, kann nur wildes Toben, Unsinn und Wahnsinn sein.

Indeß finden wir in den Jugendversuchen der größten Dichter solche Herzensergießungen; sie haben immer poetisches Interesse, wenn sie nur einige Kraft verrathen, von der sich künftig Beschwichtigung hoffen läßt, oder deren Ausdruck doch dem genommenen Fluge an Stärke gleichkommt. Allein im vorliegenden Gedichte ist durchaus keine Spur eines männlichen Muthes, der sich herausarbeiten werde aus der Leere; es endet in trostloser Verzweiflung. Die Sprache ist ferner durchaus ungleich; die erste Strophe ist zum Theil matte Prosa, wie man sie im gemeinen Leben hören kann: unerträglich, unsäglich; das im Eingeweide mich quält — höchst unschön! — rastlose Ungeduld. Dann hochtrabende Worte: wildbrausender Flügel, schleudere, ätherische Welt, stürze mich hinab. Und so braust und tobt und stürmt und rast und blitzt es fort;

mitten unter den gräßlichen Bildern liegen aber wie Abcbücher so verständlich und platt die Hauptwörter: Wonne, Weh, Lust und Sorgen, dann Wollust, Rachgier, Blutdurst, Tod. Auch selbst gegen das Sylbenmaß ist gefehlt, und die Verse dieses unsäglich leeren Gedichtes holpern unerträglich. Dies Alles mußte der Verfasser selbst in reifern Jahren fühlen und er verbesserte bei einer Umarbeitung seiner Jugendgedichte auch diese Ode. Allein die poetische Schönheit konnte er ihr nicht geben; er suchte sie zwar durch Ausmerzung ihrer trivialen Ausdrücke, durch hochtönende Kraftworte, bunte Bilder und Gleichnisse zu ersetzen, aber dies ist alles falscher Schmuck, der das fehlende geistige Leben nicht ersetzen kann. Es wird auch in der Umarbeitung unbändig geschauert, gehetzt, gewürgt, geletzt und gestürmt.

Oed' und Leer.

Leere des Sinns und der Seele, wie wend' ich,
Wie fühl' ich dich, ängstendes, schauerndes Leer!
Es treibt mich, es jagt mich, es hetzt mich unbändig,
Sage mir, Himmel, wonach? Sagt es mir, Fluren und Meer!
Nennt mir dies nimmer ersättigte Sehnen!
Nennt mir die würgende Ungeduld!
Deutet mir diese heißstürzenden Thränen!
Lehrt mich, ach! lehrt mich sie sühnen die rastlos verfolgende Schuld.

Funkelnder Sirius, schimmernder Riegel,
Bergt ihr das Gut, das dem Lechzenden fehlt?
So ergreift mich, Stürme der Nacht, und tragt mit gewaltigem Flügel
Zu Welten mich empor, wo keine Sehnsucht quält!
Liegt in des Abgrunds Schooß es begraben;
Was die schmachtende Seele letzt . . . hinab,
Hinab in chaotisches Grau'n! Hinab es zu finden, zu haben!
Hinab in das grausige, klaffende Grab!

Faßte dein Strudel mich, alte Charybde!
Braust' ich mit Ossians Geistern umher!
Löst' ich, ein Büßer, mein sühnend Gelübde!
Glüht' ich im nitrischen Sand! Gefrör' ich im arktischen Meer!
Umstrickten mich nur der Begierden Empusen!
Schäumte mir, Wollust, dein Kelch! Blitzte mir, Rache, dein Stahl!
Aber im Herzen den Frost! die schaudernde Oed' im Busen ....
Acherontische, stygische, folternde Qual!

Wohl lockt vom leukadischen Fels der Sprung in die schäumenden Fluthen,
Wohl böt' ich die Deciusbrust den brüllenden Schlünden der Schlacht!
Wohl schürt' ich alcidischen Sinns des Rogus vergötternde Gluthen ...
Aber was harrt dahinten? Erebische, ewige Nacht!
Hörst du sie rasseln des Tartarus Ketten?
Siehst du die Larven im Schwefelgefild?
Wohin denn sich flüchten, sich bergen, sich retten — —
Dem keine Lethe rinnt, dem keine Nepenthe quillt!

Uebrigens dürfen wir Kosegarten poetisches Genie nicht absprechen; seine Legenden, besonders seine idyllischen Epopäen: Jukunde und die Inselfahrt, sind liebliche Dichtungen voll lebendiger Schönheit.

Da haben Sie nun gesehen, wie ein sonst tüchtiger und begabter Geist das Poetische dadurch verfehlte, daß er vom Idealischen ausging, den Weg zur Wirklichkeit nicht wieder zurückfinden konnte und so im Leeren, Unbegreiflichen, Unbekannten und Unbenannten (wie F. Richter sagt) sich viel umhertrieb, ohne etwas Leben Schaffendes und Erregendes hervorzubringen. Nun will ich Ihnen aber an einem andern Beispiele zeigen, wie ein anderer Dichter vom Wirklichen ausging, sich aber nie, weder

im Stoff, noch in der Form, zum Idealen erhob, sondern immer nur gemeine, alltägliche Gedanken und Empfindungen in einer gemeinen und niedern Schreibart zu Markte brachte. Er ist freilich so der Liebling eines großen Publicums geworden, nämlich der zahlreichen sogenannten Lesewelt, die nur liest, ohne zu denken und zu empfinden, die auch nicht aufgeregt, begeistert und veredelt werden will, weil sie in ihrer sinnlichen Behaglichkeit diese höhern Bedürfnisse nicht fühlt.

Es ist dies Langbein, der berühmt gewordene Verfasser unterhaltender, meist komischer und witziger Erzählungen, Legenden, Romanzen u. dgl. Hier folgt das Beispiel:

Jünglings Aussichten.

Wie ein Pilot das Meer durchkreuzt,
Um neue Welten zu entdecken,
Und nach dem Augenblicke geizt,
Wann hoch den Hals die Schiffer recken,
Und einer ruft von Freud' entbrannt:
Ich sehe Land! —

So treib' ich mich auf einem Meer
Von tausend wechselnden Entwürfen
Zu meines Lebens Glück umher.
O Gott, wann werd' ich sagen dürfen:
Dort jener Erdenwinkel beut
Zufriedenheit!

Oft schwebt ein Schiff auf glatter Fluth,
Der Seemann träumt vom festen Lande;
Doch schnell erwacht der Stürme Wuth;
Er taumelt an des Abgrunds Rande,
Und sinkt, indem er schon ganz nah'
Das Eiland sah.

Wer bürgt vor gleichem Schicksal mir?
Wann einst schon süß geträumte Freuden
Beglückter Folgezeit sich schier
In das Gewand der Wahrheit kleiden,
Stürzt mich vielleicht der Tod hinab
In's öde Grab.

Auch das! — Es ist ja dies kein Ort
Voll Grausen; nein, ein fester Hafen,
Wo wiederum am sichern Bord
Die müden Erdumsegler schlafen,
Und wo kein Sturm, der Welten schreckt,
Den Schläfer weckt.

Hier haben wir nun einen Dichter, der ganz prosaisch und auf die alltäglichste Weise die Welt anschaut und sich auch nie zum Idealen erheben will. Schon die Ueberschrift: Jünglings Aussichten, wie unpoetisch! Empfindung und Gedanke hat so ziemlich Aehnlichkeit mit dem Stoffe der Kosegartenschen Ode. Auch dieser Jüngling treibt sich mit tausend wechselnden Entwürfen herum und findet nirgends Zufriedenheit. Auch er sieht kein anderes Ende seiner Pein, als vielleicht den Tod und das öde Grab. Nur das hat er vor dem Nihilisten voraus, daß er sich über den Ausgang tröstet: Es ist ja dies kein Ort voll Grausen, sagte er, nein, ein fester Hafen, wo die müden Erdumsegler wiederum am sichern Borde schlafen und wo kein Sturm die Schläfer weckt. Er tröstet sich eben, wie sich der vulgäre, um nicht zu sagen, gemeine Sinn über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens tröstet. Der Verfasser giebt sich auch gar keine Mühe, den Ausdruck über die gewöhnliche Prosa zu erheben, denn selbst die gewählteren Wörter und Redensarten: Pilot durchkreuzt, von Freud' entbrannt, der Stürme

Wuth erwacht, er taumelt an des Abgrunds Rande u. s. w., sind längst abgenutzt und schon in der Umgangssprache gewöhnlich. Dagegen wie gemein und unschön das Bild: wann hoch den Hals die Schiffer recken, und wie platt: o Gott, wann werd' ich sagen dürfen; wie geschraubt und flach: wann einst schon süß geträumte Freuden beglückter Folgezeit sich schier in das Gewand der Wahrheit kleiden!

Da ist nichs Erhebendes, nichts Gedanken, nichts Empfindung Weckendes. Wahr ist es, daß Dichter dieser Art klar und verständlich sind, und sie möchten wohl einigermaßen dazu dienen, das falsche Pathos der Idealisten zu parodiren und selbst für den gedankenlosen Haufen eine Art Poesie zuzurichten; allein durch eine solche seichte Aufklärung, durch ein solches leichtfertiges Spiel mit Gefühlen ist auch viel Schaden angerichtet worden: die Menge wurde vom Wahren, Guten und Schönen abgewendet. Besonders ließ sich Langbein zu Schulden kommen, daß er sein Publicum auf Kosten der Religion und Moral belustigte. Wenn also die Idealisten zum Unsinn und Wahnsinn führen, führen die Materialisten zur Gemeinheit und Schlechtigkeit. Wir wollen uns nun, liebe Freundin, an einem Beispiele aus Goethe's Schriften von dem Ekel, den uns vorliegende Gedichte gemacht haben, erholen:

Wanderers Nachtlied.

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all' der Schmerz und Lust?
Süßer Friede!
Komm, ach, komm in meine Brust!

Der Stoff dieses Gedichtes ist eben die Oede und Leere und die getrübte Aussicht des in's Leben tretenden Jünglings, von der Kosegarten und Langbein so unerquicklich singen, jener in einer gereizten, dieser in einer erschlafften Unzufriedenheit. Goethe wurde auch von diesem Dämon geplagt, er hat ein ganzes Buch davon geschrieben: Die Leiden des jungen Werthers. Unverkennbar tönt der bittere Schmerz und Unmuth durch das ganze Lied hindurch; doch wie poetisch gestalten sich Gedanke und Empfindung! Da ist nichts von der Nüchternheit, noch auch von der Schroffheit, oder der schlotternden Nachlässigkeit, mit der sich das Alltagsleben ausspricht; es ist der seelenvollste Inhalt in edelster, wahrhaft ergreifender Form. Schon die Aufschrift: Wanderers Nachtlied, wie poetisch individualisirend! Er nennt sich selbst den Wanderer; das ist die rechte Benennung eines Jünglings, der nicht weiß, wo aus und ein, und also unstät dahinwallt, weil er nicht vermag seine Seele in Harmonie zu bringen und ein festes Ziel zu fassen. Ein Nachtlied ist es, denn die Nacht bezeichnet den finstern Schmerz. Doch er singt es an den Frieden. Nicht an den Himmel hinauf oder in das stille Grab hinab sehnt er sich, sondern er bittet den Frieden, vom Himmel herabzukommen in seine Brust. Dadurch zeigt er eben, daß er wisse, was ihm fehle: die Harmonie, die Seelenruhe. Darum auch erweckt er unser Herz zur innigsten Mitempfindung, wenn er singt: Ach, ich bin des Treibens müde! Der Schmerz des Wanderers ergreift auch uns; aber es ist ein schöner Schmerz. Und wie wohlklingend, wie sangbar, wie lyrisch ist das Ganze! Darum sagte auch Beethoven von Goethe, daß seine Lieder so leicht zu componiren seien, wie denn auch vorliegendes von Schubert und Löwe trefflich gesetzt ist. Dies gilt nun von allen seinen Liedern; sie kamen aber auch aus einer Seele voll Tiefe und Klarheit.

Hören Sie, was Goethe selbst von der Entstehung seiner Liederchen sagt. „Bei der großen Beschränktheit meines Zustandes, bei der Gleichgültigkeit der Gesellen, dem Zurückhalten der Lehrer (er studirte damals in Leipzig), der Abgesondertheit gebildeter Einwohner, bei ganz unbedeutenden Naturgegenständen war ich genöthigt, Alles in mir selbst zu suchen. Verlangte ich nun zu meinen Gedichten eine wahre Unterlage, Empfindung oder Reflexion, so mußte ich in meinen Busen greifen; forderte ich zur poetischen Darstellung eine unmittelbare Anschauung des Gegenstandes, der Begebenheit, so durfte ich nicht aus dem Kreise heraustreten, der mich zu berühren, mir ein Interesse einzuflößen geeignet war. In diesem Sinne schrieb ich zuerst gewisse kleine Gedichte in Liederform oder freierem Sylbenmaß; sie entspringen aus Reflexion, handeln vom Vergangenen und nehmen meist eine epigrammatische Wendung. Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen. Die Gabe hierzu war wohl Niemand nöthiger als mir, den seine Natur immerfort aus einem Extreme in das andere warf. Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Confession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist." Und an einer andern Stelle: „Da uns das Herz immer näher liegt als der Geist, und uns dann zu schaffen macht, wenn dieser sich wohl zu helfen weiß, so waren mir die Angelegenheiten des Herzens immer als die wichtigsten erschienen. Ich ermüdete nicht, über Flüssigkeit der Neigungen, Wandelbarkeit des menschlichen Wesens, sittliche Sinnlichkeit und über all' das Hohe und Tiefe nachzudenken, dessen Verknüpfung

in unserer Natur als das Räthsel des Menschenlebens betrachtet werden kann. Auch hier suchte ich das, was mich quälte, in einem Lied, einem Epigramme, in irgend einem Reim los zu werden, die, weil sie sich auf die eigensten Gefühle und auf die besondersten Umstände bezogen, kaum Jemand anders interessiren konnten, als mich selbst."

Hier noch einige Lieder von ihm, ziemlich desselben Inhalts, doch immer nur leicht hingehaucht und lyrisch.

Nachtlied.

Ueber allen Wipfeln
Ist Ruh',
In allen Gipfeln
Spüreſt du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur! — Balde
Ruhest du auch.

Einschränkung.

Ich weiß nicht, was mir hier gefällt,
In dieser engen kleinen Welt
Mit holdem Zauberband mich hält?
Vergess' ich doch, vergess' ich gern,
Wie seltsam mich das Schicksal leitet;
Und ach, ich fühle, nah' und fern
Ist mir noch Manches zubereitet.
O wäre doch das rechte Maß getroffen!
Was bleibt mir nun, als eingehüllt,
Von holder Lebenskraft erfüllt,
In stiller Gegenwart die Zukunft zu erhoffen!

Hoffnung.

Schaff das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende!
Laß, o laß mich nicht ermatten!
Nein, es sind nicht leere Träume:
Jetzt nur Stangen, diese Bäume
Geben einst noch Frucht und Schatten.

Siebenunddreißigster Brief.

Ja mein liebes Fräulein, der Stoff wahrer Poesie ist das idealisirte oder veredelte Sinnliche. Das, wodurch das Sinnliche idealisirt wird, sind die Gedanken und Empfindungen der menschlichen Seele. Diese bilden den Inhalt und je nach ihrem poetischen Werth den Gehalt des Gedichtes. Von der Erde auf nahm Hermes die Schildkrötenschale, bespannte sie mit Saiten, so daß sie zur Leier wurde, und gab sie dem strahlenden Phöbus Apollo, der, den Blick zum Himmel erhoben, ihr göttliche Töne entlockte. So muß auch die Form, die poetische Darstellung durch die Sprache, zwar dem Sinnlichen entnommen und dem schlichten Menschen verständlich, aber veredelt sein. Aus den angeführten Beispielen im vorigen Briefe haben Sie ferner schon gesehen, daß dieser Adel des Ausdrucks nicht gesucht, nicht willkürlich angewandt, sondern in dem Gedanken und in der Empfindung selbst gegeben, aus denselben gleichsam unmittelbar hervorgehen, d. h. nothwendig sein muß.

Diejenigen verstehen übrigens die Hoheit der Poesie schlecht, die da glauben, sie dürfen sich Nachlässigkeiten der Sprache erlauben; vielmehr erfordert sie die höchste Vollkommenheit, denn sie ist Schöpferin und Meisterin der Sprache selbst und muß als

hohes Vorbild zunächst durchaus rein, richtig, deutlich und bestimmt sein. Ueberdies vermeidet die poetische Sprache Weitschweifigkeit und Breite, denn diese Fehler langweilen und hindern also die rege Thätigkeit: hingegen bestrebt sie sich, so kurz als möglich zu sein, und wird eben dadurch auch wirksamer und kräftiger. Ein Haupterforderniß ist ferner der Wohllaut, der jede Härte und jeden Mißklang vermeidet. Hier ist es nun freilich unsern vaterländischen Dichtern ungemein schwer geworden, weil sie es mit einer so consonantreichen, mehr rauhen als weichen Sprache zu thun hatten; wie viel leichter war es in dieser Hinsicht den Griechen und Römern und auch unter den Neuern den Italienern, Spaniern und Portugiesen! Auch Goethe klagte hierüber in seinem venetianischen Epigramme, wenn er spricht:

Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
　Oel gemalt, in Thon hab' ich auch Manches gedruckt,
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt und geleistet;
　Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah':
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
　In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.

Und doch — wie weit haben es eben unsere deutschen Dichter in dieser undankbaren Sprache gebracht; man lese z. B. ein Gedicht von Opitz, oder selbst von Haller, ja von Klopstock und Voß und vergleiche damit ein anderes von Goethe, Uhland oder Rückert! Welchen Wohlklang entwickeln diese! Wie melodisch klingen ihre Verse und selbst ihre Prosa, wie leicht fließt sie dahin! Am bewundernswürdigsten ist in den neuern Werken unserer Nation die eigenthümliche Lebhaftigkeit, welche ehedem nicht nur dem Charakter der Deutschen, sondern auch ihrer Sprache mangelte, verglichen nämlich mit der leichten Beweglichkeit südlicher Nationen.

Diese Lebhaftigkeit aber liegt nicht nur in der frischen Denk- und Empfindungsweise, sondern auch in dem sinnlich plastischen Ausdrucke, der zum Theil auch durch die sogenannten Tropen (bildliche Wendungen) bewirkt wird. Trope, Tropus nennt man aber diejenige Redeweise, wo ein Wort etwas Anderes bezeichnet, als es seiner eigentlichen Bedeutung nach bezeichnen soll. Diese uneigentlichen Bedeutungen sind nun mit jeder Sprache selbst entstanden. Wenn nämlich die Menschen eines Volkes sich immer mehr ausbildeten, so fühlten sie bald das Unvermögen, manche Begriffe durch Worte auszudrücken, und setzten dafür ein verwandtes; man nennt z. B. einen harten Menschen denjenigen, der nicht leicht zu irgend etwas bewogen werden kann. So ist selbst das Wort bewegen ein Tropus, z. B. ein bewegtes Gemüth, ein bewegtes Leben u. s. w. Ein brennender Durst, ein frostiger Empfang, eine saure Miene, ein spitziges Wort u. dgl. sind Tropen, ja die ganze Sprache wimmelt von Tropen, die auch der Ungebildete, ohne zu fehlen, anwendet. Nur geistlose und matte Menschen ohne Phantasie quälen sich oft, solche Gedanken mit breiten Redensarten darzustellen, wo sie mit einem Worte sich leicht verständlich machen könnten. Die Tropen sind aber verschieden, es giebt nämlich: Metaphern, Metonymieen, Synekdochen.

Die Metapher (Uebertragung) ist ein Tropus, worin zwei ähnliche Vorstellungen mit einander verwechselt werden, so daß die Bedeutung des einen auf das andere Wort übertragen wird, z. B. ich habe Schiffbruch gelitten, für: Schaden gehabt; hier wird die Bedeutung des Wortes Schaden auf das Wort Schiffbruch übertragen, weil Schiffbruch immer mit Schaden verbunden ist.

Die Metonymie (Namensverwechslung) ist ein Tropus, der eine Sache nicht mit ihrem eigenen Namen, sondern mit dem Namen einer Sache benennt, die ihr auf gewisse Weise angehört.

Hierher gehört Verwechslung der Ursache und Wirkung, z. B. Wohlgerüche steigen zu Gott empor, für: Opfer werden Gott gebracht, denn die Wohlgerüche sind die Wirkung der Opfer. Verwechslung des Ortes und der Zeit mit dem darin Enthaltenen, z. B. ganz Europa stand in Waffen, für: alle Europäer standen in den Waffen; der Tag bei Leipzig, für: die Schlacht bei Leipzig. Verwechslung des Vorhergehenden mit dem Nachfolgenden, z. B. die letzte Umarmung, für: Trennung. Die Verwechslung des Besitzers mit der besessenen Sache, z. B. der Nachbar brennt, für: des Nachbars Haus brennt. Verwechslung des Stoffes mit dem Producte, z. B. mein Silber für Silbergeschirr, das Eisen für Schwert. Verwechslung des Zeichens mit der bezeichneten Sache, z. B. Lorbeer für Sieg, Oelzweig für Frieden, Waffen für Krieg.

Die Synekdoche (Zusammenfassung) ist ein der Metonymie verwandter, sehr häufig wiederkehrender Tropus, der den Theil für das Ganze oder das Ganze für einen Theil, die Gattung für das Einzelne oder umgekehrt die einfache Zahl für die vielfache, die bestimmte Zahl für eine unbestimmte setzt, z. B. unter einem Dache wohnen, für: in einem Hause wohnen; der Dichter für Homer; Cicero für Redner; die Nachtigall läßt sich hören, für: Nachtigallen lassen sich hören; tausend für: viele.

Außer den Tropen gibt es in der Sprache noch ungewöhnliche Wendungen, Satz- und Wortfolgen u. s. w., die man Figuren nennt. Sie dienen dazu, die Aufmerksamkeit zu spannen, die Phantasie und Gemüthsbewegungen zu erwecken. Dazu gehören:

1. Die Wiederholung sowohl einzelner Worte, als ganzer Sätze, und zwar entweder am Anfang des Verses, oder in der Mitte, oder am Ende, z. B.:

Wo du Engel bist, ist Lieb' und Güte;
Wo du bist, Natur.

Stille, Liebchen, mein Herz!
Kracht's gleich, bricht's doch nicht!
Bricht's gleich, bricht's nicht mit dir!

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach! nur dem halb getrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen unglücklicher Liebe!

2. Verbindung von Wörtern, die eines Stammes sind, z. B.:

Doch schäme dich nicht der Gebrechen,
Vollende schnell das kleine Buch;
Die Welt ist voller Widerspruch,
Und sollte sich's nicht widersprechen?

3. Die Inversion oder Versetzung der Wörter:

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Gold'ne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, so hold du bist.
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Statt: Auch hier ist Lieb und Leben.

4. Die Frage.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Gold'ne Träume, kommt ihr wieder?

5. Der Ausruf.

Ach! nur dem halb getrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint!

6. Die Unterbrechung oder Abbrechung, wenn man plötzlich inne hält, einen Zwischensatz folgen läßt und den Sinn erst nach diesem oder gar nicht vollendet:

Da häkelt — jetzt hat er am längsten gelebt —
Den Zipfel ein eiserner Zacken.

Komm' ich hinauf zu dir, so soll dein Blut —

7. Die Verbesserung oder Zurechtweisung, wenn man sich selbst Einhalt thut und das Gesagte wieder zurücknimmt.

Klein ist unter den Fürsten Germaniens freilich der meine,
Kurz und schmal ist sein Land, mäßig nur, was er vermag.
Aber so wende nach innen, so wende nach außen die Kräfte
Jeder; da wär's ein Fest, Deutscher mit Deutschen zu sein.
Doch was preisest du Ihn, den Thaten und Werke verkünden?
Und bestochen erschien' deine Verehrung vielleicht;
Denn mir hat er gegeben, was Große selten gewähren,
Neigung, Muße, Vertraun, Felder und Garten und Haus.

8. Die Häufung ähnlicher Begriffe, so daß der allgemeine Begriff dadurch in ein lebendiges Bild verwandelt wird:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind,
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

9. Steigerung, welche die Begriffe nach dem Grad ihrer Wichtigkeit ordnet und stufenweise von dem kleinern zu dem größern fortschreitet:

Lache nicht dies Mal, Zeus, der frechgebrochenen Schwüre!
Donnere schrecklicher! Triff! — Halte die Blitze zurück!
Sende die schwankenden Wolken mir nach! Im nächtlichen Dunkel
Treffe dein leuchtender Blitz diesen unglücklichen Mast!
Streue die Planken umher, und gib der tobenden Welle
Diese Waaren, und mich gib den Delphinen zum Raub!

Alle diese Figuren und Tropen kommen nun auch in der gewöhnlichen Umgangssprache vor; lebhafte Menschen wenden sie in ihrer Rede aus dem Stegreife an; ja in den untersten Volksklassen hört man dergleichen am häufigsten, weil dort die Leidenschaften und Affecte weniger Zwang leiden. Sollen sie nun in Gedichten oder Kunstreden ästhetischen Werth haben, so müssen sie auch ungesucht sein und sich der Phantasie gleichsam von selbst darstellen. Auch dürfen sie nicht zu häufig vorkommen, denn sie stören, wie alles Leidenschaftliche, die Harmonie, die, wie wir schon wissen, ein Haupterforderniß der Schönheit ist. Zuweilen bildet ein aufwallender Zug wohl ein schönes Antlitz, ein leidenschaftlicher Moment kann ihm sogar erhabenen Ausdruck geben, allein andauernde Zuckungen, fieberhafte Bewegungen entstellen es bis zum Häßlichen. So auch die Rede.

Achtunddreißigster Brief.

Sie mahnen mich, liebe Freundin, an mehrere Figuren, die ich nicht erwähnt habe und die Ihnen aus einem früheren Unterricht im deutschen Stil bekannt sind, an die Ironieen, Sarkasmen, Contraste, Antithesen, das Unerwartete, das Paradoxe, das Naive, die Sentenz. O es gibt noch mehrere, aber zum Glück haben die Gelehrten nicht für alle Arten und Wendungen des Ausdrucks, die in der Sprache eines genialen Mannes stattfinden, Namen gefunden; sonst würden sie uns die Lehrbücher mit noch mehr anfüllen, mit Dingen, die oft Neulinge für das Wesen der Kunst selbst halten, während sie nur Benennungen zufälliger Eigenheiten derselben sind. Darum bitte ich Sie, meine Freundin, sich ja nicht ängstlich um solche Terminologieen

zu bemühen, zumal es mir wenigstens unleidlich klingt, wenn ein Frauenmund sich solcher Kunstwörter bedient; weiblich und lieblich ist es, sich über Gegenstände des Geschmacks in natürlicher Sprache zu äußern, denn da ist man doch gewiß, daß das Gesagte nicht nachgesagt, sondern selbst Empfundenes und Gedachtes sei.

Demungeachtet wollen wir derselben in unsern Briefen Erwähnung thun und ich habe Ihnen die Kunstausdrücke, von denen Sie schreiben, nur darum noch vorenthalten, weil sie ihrer Natur nach in eine andere Gattung gehören und von einer Geisteskraft herstammen, die nicht allen Menschen von der Natur mitgegeben ist. Es ist der Witz.

Witz nennt man gewöhnlich dasjenige Talent, welches den Gegenständen die lächerliche Seite abzugewinnen und sich darüber lustig zu machen versteht. In diesem Sinne ist Witz wohl eigentlich die Fertigkeit, Aehnlichkeiten der Dinge aus ihren Verhältnissen aufzufinden. Wenn ich z. B. sage: „Der Geizige wird gleich wie der Blitzstrahl vom Golde angezogen", so ist dies witzig, denn es wird dargethan, welche Aehnlichkeit der Geizige mit einem Blitzstrahl habe. Je unähnlicher die Dinge scheinen, desto überraschender ist der Witz. Wenn z. B. Jemand die Einleitung zu obigem Witzspiele mit den Worten machte: „Der Geizige ist gleich einem Blitzstrahle", so wird Jedermann lachen, weil die beiden Gegenstände einander so ganz unähnlich sind; doch wird abermals gelacht, wenn der Witz dennoch eine Aehnlichkeit findet.

Dies ist aber nur der gelegentliche Witz im gewöhnlichen Leben; etwas Anderes ist der poetische Witz, von dem eigentlich die Rede hier sein soll, wenn nämlich mit freiem Spiele der Phantasie die Verkehrtheiten des menschlichen Lebens angeschaut und dargestellt werden. Dies geschieht nun meist scherzweise, wohl auch spottend mit bewußtem und bewußtlosem Ernste. Aus der verschiedenen Art des Witzes entstehen nun obengedachte Figuren.

Den meisten Effect macht unter denselben die Ironie, wo spottend das Gegentheil von dem gesagt wird, was man eigentlich sagen will. Es werden aber nicht nur einzelne Gedanken ironisch ausgedrückt, ganze Gedichte und selbst von größerem Umfange sind oft Ironieen, z. B.: Die Vögel, Lustspiel von Goethe, worin zwei lustige Gesellen, Treufreund und Hoffegut, unzufrieden mit den Einrichtungen des Staats, in das Reich der Lüfte zu den Vögeln empor steigen, um einen Zustand zu finden, der ihnen gemäß wäre. Da kommen sie nun zu dem grämlichsten aller Vögel, zum Schuhu, wo sie ihre Noth klagen, wie folgt:

Schuhu. Aber was vertreibt Sie aus Ihrem Vaterlande?

Treufreund. Die ganze unerträgliche Einrichtung. Bedenken Sie, wenn wir zu Hause saßen und ein Pfeifchen Tabak rauchten, oder in's Wirthshaus gingen und uns ein Gläschen Wein schmecken ließen, wollte uns kein Mensch für unsere Mühe bezahlen. Was wir am liebsten thaten, war am strengsten verboten, und wenn wir es je einmal doch probirten, wurden wir für unsere gute Meinung noch dazu gestraft.

Schuhu. Sie scheinen seltsame Begriffe zu haben.

Hoffegut. O nein, unsere meisten Freunde sind so gesinnt.

Schuhu. Allein was für eine Stadt suchen Sie eigentlich?

Treufreund. O eine ganz unvergleichliche! so eine weiche, wohl gepolsterte — so eine, wo's Einem immer wohl wäre.

Schuhu. Es gibt verschiedene Arten von Wohlsein.

Treufreund. Eine Stadt, wo es Einem nicht fehlen könnte, alle Tage an eine wohlbesetzte Tafel geladen zu werden.

Schuhu. Hm!

Hoffegut. So eine Stadt, wo vornehme Leute die Vortheile ihres Standes mit uns Geringen zu theilen bereit wären.

Schuhu. He!

Treufreund. Eben eine Stadt, wo die Regenten fühlten, wie es dem Volk, wie es einem armen Teufel zu Muthe ist.

Schuhu. Gut!

Hoffegut. Ja, eine Stadt, wo reiche Leute Zinsen gäben, damit man ihnen nur das Geld abnähme und verwahrte.

Schuhu. So!

In diesem Tone gehen die Klagen fort, und man sollte meinen, die Burschen hätten Recht, allein die Art und Weise, wie sie der Dichter sprechen läßt, verräth wohl die Absicht desselben, die unverschämten Forderungen in ihr ganzes Licht zu stellen, denn wer kann wohl vernünftiger Weise fordern, daß man Menschen dafür bezahlte, wenn sie zu Hause säßen und ein Pfeifchen Tabak rauchten oder in's Wirthshaus gingen und sich ein Gläschen Wein schmecken ließen?

Von Goethe ist auch folgendes ironische Gedicht:

Musen und Grazien in der Mark.

O wie ist die Stadt so wenig,
Laßt die Maurer künftig ruhn!
Unsre Bürger, unser König
Könnten wohl was Bessers thun.
Ball und Oper wird uns tödten;
Liebchen, komm auf meine Flur,
Denn besonders die Poeten,
Die verderben die Natur.

O wie freut es mich, mein Liebchen,
Daß du so natürlich bist;
Unsre Mädchen, unsre Bübchen
Spielen künftig auf dem Mist!
Und auf unsern Promenaden
Zeigt sich erst die Neigung stark.

Liebes Mädchen! laß uns waten,
Waten noch durch tiefen Quark.

Dann im Sand uns zu verlieren,
Der uns keinen Weg versperrt!
Dich den Anger hin zu führen,
Wo der Dorn das Röckchen zerrt!
Zu dem Dörfchen laß uns schleichen,
Mit dem spitzen Thurme hier;
Welch' ein Wirthshaus sonder Gleichen!
Trocknes Brod und saures Bier!

Sagt mir nichts vom guten Boden,
Nichts vom Magdeburger Land!
Unsre Samen, unsre Todten
Ruhen in dem leichten Sand.
Selbst die Wissenschaft verlieret
Nichts an ihrem raschen Lauf,
Denn bei uns, was vegetiret,
Alles keimt getrocknet auf.

Geht es nicht in unserm Hofe
Wie im Paradiese zu?
Statt der Dame, statt der Zofe
Macht die Henne Glu! glu! glu!
Uns beschäftigt nicht der Pfauen,
Nur der Gänse Lebenslauf;
Meine Mutter zieht die grauen,
Meine Frau die weißen auf.

Laß den Witzling uns besticheln,
Glücklich, wenn ein deutscher Mann
Seinem Freunde, Vetter Micheln,
Guten Abend bieten kann.
Wie ist der Gedanke labend:
Solch' ein Edler bleibt uns nah'!

Immer sagt man: Gestern Abend
War doch Vetter Michel da!

Und in unsern Liedern keimet
Sylb' aus Sylbe, Wort aus Wort.
Ob sich gleich auf deutsch nichts reimet,
Reimt der Deutsche dennoch fort.
Ob es kräftig oder zierlich,
Geht uns so genau nicht an;
Wir sind bieder und natürlich,
Und das ist genug gethan.

Dies Gedicht ist eine Satyre auf den 1838 verstorbenen Pfarrer Fr. Wilh. Aug. Schmidt zu Werneuchen, einen trivialen Poeten, der in seinen sogenannten Idyllen und Liedern das Landleben der Mark verherrlichte, aber sich freilich kaum je über die platte Niederländerei erhob. Das Gedicht ist anscheinend so gehalten, als ob Schmidt selbst es könnte gemacht haben; aber jeder halbwegs aufmerksame Leser erkennt sofort die Ironie, jeder muß es dem Verfasser sofort abmerken, wie er gerade entgegengesetzter Meinung sei.

Der Figuren des Spottes gibt es auch mehrere, ihre Erklärung liegt in dem Worte selbst; die stärkste darunter ist der Sarkasmus. (Eigentlich der beißende Spott gegen einen Sterbenden; z. B. „Halt, laß sehen, ob Elias komme und dir helfe!" wie die römischen Kriegsknechte zum gekreuzigten Jesus sagen.) Hierher gehören besonders Stellen aus den Jugendgedichten Goethe's, z. B. aus Wanderers Sturmlied:

Vater Bromius! (Bacchus)
Du bist Genius,
Bist, was innere Gluth
Pindarn war,
Was der Welt Phöbus Apoll ist.

Es ist dies ein feiner Spott auf unsere genußsüchtige Zeit, deren Götze Bacchus, der Gott des Weins und des sinnlichen Genusses ist, welcher also Essen und Trinken mehr gilt, als pindarische Gesänge und alle Poesie, die von Phöbus Apoll stammt.

Der Contrast ist die Zusammenstellung ähnlicher Gegenstände, die in mehreren Verhältnissen entgegengesetzt scheinen.

Du schläfst auf weichem Bett, ich schlaf' auf weichem Klee;
Du siehest Dich im Spiegel, ich mich in stiller See.

Die Antithese oder der Gegensatz stellt wirklich entgegengesetzte Vorstellungen neben einander und vereinigt sie in einem Gesichtspunkte, den beide gemeinschaftlich haben; oft wird auch die Ursache der Wirkung und umgekehrt die Wirkung der Ursache entgegengesetzt.

Frei vom Tadel zu sein, ist der niedrigste Grad und der höchste;
Denn nur die Ohnmacht führt oder die Größe dazu.

Das Unerwartete, wenn man fremdartige Vorstellungen, die nach dem gewöhnlichen Ideengange gar nicht erwartet werden konnten, verbindet; z. B.: „Die sogenannte Empfindsamkeit entwickelte sich gerade an drei Dichtern von rechter Kraft in jeder Beziehung. Petrarca, zart an Sinn, stark und heilig im Leben, ist der erste, wenn man den alten Krieger Ossian ausläßt. Der dritte ist Goethe im Werther nach seinem Götz von Berlichingen. Der zweite ist der feste, stolze Klopstock in seinen frühern Liebes- und Freundschaftsoden, welche wahrscheinlich in Keinem sterben, als im Letzten der Erde. Kurz — auf einem Berge kann sehr wohl ein See sein, z. B. auf dem Pilatusberge ist einer."

Das Paradoxe oder unglaublich Sonderbare ist auch eine Art des Unerwarteten, welche eine Idee ausspricht, die dem gewöhnlichen Gedankengange widerspricht, wohl auch selbst ein-

mal dem sogenannten gesunden Menschenverstande zu widersprechen scheint; z. B. aus dem Tode keimt das Leben. — So sagt Plinius der Jüngere: „Weil ich nicht Zeit habe, einen kurzen Brief zu schreiben, schreibe ich dir einen langen.“

Das Naive (eigentlich das Natürliche) ist die bewußtlose Aeußerung eines kindlichen Gemüths, die im Widerspruch steht mit der Denk- und Lebensweise der Weltbildung. Das Poetische liegt hier im Contraste der Natur mit der Kunst. Diese Art von Witz ist von ungemeinem Interesse, besonders wenn ganze Charaktere naiv dargestellt werden.

So ist der ganze Charakter der Nausikaa in Homers Odyssee höchst naiv und auch selbst im Ausdrucke finden sich viele naive Stellen z. B. wenn sie sagt:

Höret' was ich euch sag', ihr lilienarmigen Jungfrau'n:
Nicht von allen Göttern verfolgt, des Olympos Bewohnern,
Kommt der Mann in's Land der göttergleichen Phäaken.
Anfangs zwar erschien er mir unansehnlich von Bildung;
Doch nun gleicht er den Göttern, die hoch den Himmel bewohnen.
Wäre mir doch ein solcher Gemahl erkoren vom Schicksal,
Wohnend in unserem Volk, und gefiel' es ihm selber zu bleiben!

Diese Aeußerung würde ein Mädchen unserer Zeit nicht thun, denn sie ist im Widerspruch mit der Denk- und Lebensweise derselben.

Sehr viele naive Charaktere kommen bei Shakspeare vor; hierher gehört vorzugsweise Hermia im „Sommernachtstraum“, welche mit ungemeiner Kunst geschildert ist.

In Hippels „Lebensläufen“ ist auch das naive Minchen mit unnachahmlicher Treue geschildert; ebenso das Gretchen im „Faust“, und ganz vorzüglich Dortchen, das Fischermädchen.

Nur großen Meistern gelingt es, sich so in die Einfalt unschuldiger Menschen hineinzudenken; wenn mittelmäßige Dichter

solche Darstellungen wagen, so entsteht das falsche Naive, wie z. B. in den deutschen Lustspielen besonders von Kotzebue, wo Gesinnungen der Unschuld in der Absicht gesprochen werden, um durch leichtfertige Auslegung einen unsittlichen Spaß zu haben.

Das Wortspiel stellt gleichlautende oder auch dieselben Wörter von verschiedener Bedeutung zusammen, um daraus einen schlagenden Gedanken oder einen sinnvollen Gegensatz zu bewirken; z. B.: Laßt uns leben, so lange wir leben.

Die Sentenz ist ein kurzer Satz, der eine allgemeine Wahrheit in treffender Kürze ausspricht.

Bei keinem Schriftsteller alter oder neuer Zeit ist Mangel daran, nur haben sie nicht immer poetische Einkleidung.

Hier einige:

Erlaubt ist, was gefällt.
Erlaubt ist, was sich ziemt. —
Natur geht vor Lehre. —
Die Glücklichen sind alle gleich. —
Das Leben ist der Güter höchstes nicht;
Der Uebel größtes aber ist die Schuld.

Unser Schiller ist besonders reich an solchen Sentenzen, die gleich Orakelsprüchen in's Volk eingedrungen sind und durch ihre tiefe Wahrheit und inhaltreiche Kürze, verbunden mit dem idealen Schwunge, der philosophischen Natur des Deutschen besonders zusagen. Schiller ist, weil er von der Macht der Wahrheit ergriffen, mit aller sittlichen Kraft und Energie sie offenbarte, ein Prophet und Seher, der in kurzen Sprüchen oft gewaltig redet.

Neununddreißigster Brief.

Heute berühre ich ein Thema, das Ihnen gewiß Freude machen wird, da ich weiß, wie sehr Sie den Frohsinn und die Munterkeit, das Witzige und den harmlosen Scherz lieben. Wie schal, wie einförmig wäre auch das Menschenleben, wenn es in stetem Ernst und nicht zu durchbrechendem Pathos sich fortbewegte? Das Lachen ist in Wahrheit eine Gabe Gottes, die uns arme Menschenkinder erfrischt und aufheitert und zu neuem Leben verjüngt. Wer nicht mehr lachen kann, für den hat das Erdenleben seinen Schmelz und Duft, seine Heiterkeit und Frische verloren, und wer so recht aus voller Seele lacht, der kann kein schlechtes Gewissen haben. Der gesunde Mensch, wenn ihn kein Unglück niederbeugt, gibt sich gern dem Reiz des Lächerlichen hin. Worin besteht aber das Lächerliche, und warum lachen wir über das Lächerliche? Das ist eine Frage, die nicht so leicht zu beantworten ist; so angenehm und leicht die Praxis, so schwierig und unbequem die Theorie. Doch versuchen wir!

Wenn wir lachen sollen, so muß der Verstand etwas Zweckwidriges, eine Ausnahme von der Regel entdecken, die, weil sie gar nicht erwartet wurde oder unsere Erwartung täuschte, eine so große Ueberraschung in uns hervorruft, daß unsere Nerven, namentlich unser Zwerchfell, ein Kitzel überfällt, der uns die Laute froher Verwunderung unwillkürlich auspreßt. Diese Laute der Verwunderung und Ueberraschung, die ha, ha's! schnell hinter einander folgend, bilden den Körper des Lachens, seine leibliche Offenbarung; die Seele dieses Leibes ist aber das Gefühl des Kitzels, das Gefühl der Lust, die daraus entsteht, daß unser Verstand plötzlich ein Ungereimtes, Zweckwidriges gewahrt. Dieses

Ungereimte, dem Verstande Zuwiderlaufende, muß sich aber an einem Andern verwirklichen, uns selber in Sicherheit lassen, auch nicht unser sittliches Mitgefühl in Anspruch nehmen oder gar die Affecte des Schreckens und der Furcht hervorrufen. Denken wir uns einen Gärtner, der, um einen langen Zweig abzusägen, sich so auf denselben setzt, daß er, wenn das Holz durchsägt ist, mit demselben zu Boden fällt, so ist das höchst komisch und lächerlich; das Naturgesetz der Schwere stellt seiner Freiheit, mit der er einen verständigen Zweck erreichen will, der Art ein Bein, daß sein Verstand und seine Freiheit stolpern und zu Falle kommen. Wir müssen lachen; — aber das Lachen ist augenblicklich vorüber, wenn wir an den Schaden denken, den der vom Baume Gefallene möglicherweise genommen hat. Das Lächerliche ist also ein Spiel unseres Verstandes und bewegt sich rein in dieser Sphäre.

Je mehr Anstalten die menschliche Freiheit macht, einen gewissen Zweck zu erreichen, und je schneller unsere Erwartung des Erfolges in Nichts sich auflöst, desto größer ist der komische Contrast und desto mehr müssen wir lachen. Alles Komische besteht vorzugsweise darin, daß die Erhabenheit irgend eines Wesens oder einer Erscheinung plötzlich in das Gegentheil umschlägt und zu Falle kommt. Ich erinnere mich noch aus meiner Knabenzeit, daß wir Kinder auf dem gefrornen Wasser der Straße eine sogenannte „Schlicker" gemacht hatten, die aber vom Schnee wieder bedeckt wurde. Da kommt ein vornehmer Mann gegangen, sehr gravitätisch, die Hände in einem großen Muff. Sobald er auf die Schlicker kommt, gehen die Beine schneller vorwärts als der Oberleib, er stürzt, aber der Muff beschreibt einen großen Bogen und fliegt davon. Sie können denken, daß der arme Mann von den muthwilligen Buben weidlich ausgelacht wurde. Wenn Jemand fällt, so kann sich selbst der Erwachsene und Gebildete schwer des

Lachens enthalten, der gemeine Mann lacht immer. Die Idee, welche wir von dem proportionirten Verhältnisse der Theile des menschlichen Körpers haben, wird beim Anblick eines Buckligen aufgehoben, und wenn wir auch aus sittlichen Gründen das Lachen zurückdrängen, erscheint die Figur doch komisch. Es ist dies aber die niedrigste Stufe des Komischen, wo der Contrast nur sinnlich angeschaut wird. Auf dieser Stufe bewegt sich die Posse, bei welcher ja auch die Körpergebrechen eine Hauptrolle spielen, und das Lächerliche vorzugsweise aus der Albernheit hervorgeht, die sich auch die Klugen und Hochgestellten zu Schulden kommen lassen. Das Erhabenste muß es sich gefallen lassen, dem Gemeinen und Sinnlichen seinen Tribut zu zahlen, und in den Faschingspossen des Mittelalters zog in den komischen Aufzügen Gott, Vater und Sohn selber mit auf die Bühne. Es ist, als ob der Mensch es nicht lange aushalten könnte, von dem Großen und Erhabenen angespannt zu werden; die Komik der Posse ist dem Volke ein Bedürfniß, und selbst die Gebildetsten können sich ihrem Einfluß nicht ganz entziehen. Es gibt aber auch ein edleres feineres Lachen und eine edlere Komik, und diese haben ihre Stelle im Lustspiel. Für die Komödie, als eine künstlerische Schöpfung, ist die poetische Wahrheit ein unerläßliches Gesetz, während die Posse auf Kosten derselben sich lustig macht. Sie flattert gleich dem Märchen mit der ungezügeltsten Phantasie über die Wirklichkeit hin, mischt die Dinge ganz nach Belieben und stellt sie auf den Kopf; Alles, auch das Höchste, wird in ihren Strudel hineingerissen. Diese Zügellosigkeit hat sie als Privilegium, und darum kann sie auch manche Sünden und Schwächen der höhern Stände geißeln und in dem „dummen Zeuge" manchen guten Witz verstecken.

Auch der Witz besteht darin, daß eine Erhabenheit zu Falle gebracht wird, nämlich der ernste, strenge Zusammenhang der Vor=

stellungen, worauf sich der Verstand etwas einbildet und zu Gute thut. Zwei Begriffe oder Vorstellungen oder Urtheile, die wir gewohnt waren, als ein treues Ehepaar zu betrachten, reißt der Witz plötzlich auseinander, um sie mit andern Ehehälften zu copuliren, an die wir gar nicht gedacht hatten. Solches geschieht auch, wenn wir ein und dasselbe Wort in zweierlei Bedeutungen gebrauchen, so daß ein komischer Contrast entsteht, wie jener Bauer es mit dem Worte „Flegel" machte. Die französische Sprache ist besonders reich an Wortwitzen, und die bon-mots beruhen hauptsächlich hierauf; die deutsche Sprache ist poetischer und birgt in ihrem Schooße mehr Bilder.

Der Witz weiß ähnliche Vorstellungen schnell zu trennen und unähnliche schnell zu verbinden; seine Wirkung beruht aber vorzugsweise in dem Schnellen und Ueberraschenden dieser Thätigkeit. Wir müssen nicht lange Zeit haben, uns zu besinnen, sondern gewissermaßen in einen sinnlosen Taumel hineingerissen werden; denn im Witze wie in jedem Komischen liegt immer etwas Ungereimtes. So anziehend und schnellwirkend (drastisch) der Witz auch ist, darf er aber doch nicht gesucht, nicht übertrieben, nicht zu häufig angewendet werden und nicht unsittlich sein. Der gesuchte Witz läßt kalt und ermüdet, weil man ihm die Mühe ansieht, die zu seinem Erscheinen angewendet wurde. Der übertriebene Witz schießt über das Ziel hinaus und zieht wieder die kühle Reflexion in's Spiel; die heitere Stimmung wird durch ihn gestört und man wendet sich mit Ueberdruß von ihm weg. Der Witz hat dann seine vollste Wirkung, wenn er aus einer hohen Seele stammt, in der das Wahre, Gute und Schöne lebendig ist! er kann sehr lustig und ausgelassen sein, ohne doch sich in die Gemeinheit zu verirren und die Sittlichkeit zu verletzen. Der frivole Witz, welchem nichts mehr heilig und ehrwürdig ist, hat unendlichen Schaden gestiftet an einzelnen Menschen und ganzen Nationen. Man denke

an Voltaire! Ueberhaupt ist es eine Eigenheit des modern-französischen Witzes, bei scheinbarem Anstande doch die Sinnlichkeit zu reizen und das Unsittliche zu verschönern. Viel weniger schädlich sind die derben, natürlichen Scherze der ältern Zeit, viele Romane der Spanier, Engländer und Franzosen aus den früheren Jahrhunderten, und namentlich steht der Don Quixote des genialen Cervantes noch immer unübertroffen da als Muster ächter Komik. Der Ritter aus der Mancha mit seinem hyperbolischen Idealismus und sein Diener Sancho Pansa mit seinem hausbacknen derben Realismus bilden einen Gegensatz, wie er nicht leicht komischer sein kann. Auch unsere deutschen Meistersänger haben mitunter eine so volksthümliche Komik entwickelt, daß man es von Herzen bedauert, diese Anfänge nicht zur poetischen Entwickelung fortgeführt zu sehen. Manche Scherze würden freilich unser Zeitalter nicht mehr passend finden, und selbst der große Shakespeare bringt in seinen Dramen Witze und Anspielungen, die wohl eine Königin Elisabeth ertrug, die aber vor unsern Damen schwerlich Gnade finden möchten.

Einer unserer witzigsten deutschen Schriftsteller aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts ist G. F. Lichtenberg, dessen „vermischte Schriften" eine wahre Fundgrube ächten Humors und genialen Witzes bilden, aber nicht für Frauen geschrieben sind. Als der berühmte Taschenspieler Philadelphia in Göttingen angelangt war, um dort seinen Hokuspokus zu treiben, ließ der witzige Professor in aller Stille folgenden „Anschlagzettel" drucken und an alle Ecken der Stadt ankleben:

Anschlagzettel im Namen von Philadelphia.

Avertissement.

„Allen Liebhabern der übernatürlichen Physik wird hierdurch bekannt gemacht, daß vor ein paar Tagen der weltberühmte Zauberer Philadelphus Philadelphia, dessen schon Cardanus in seinem Buche

de natura supernaturali (von der übernatürlichen Natur) Erwähnung thut, indem er ihn den von „Himmel und Hölle Beneideten“ nennt, allhier auf der ordinären Post angelangt ist, ob es ihm gleich ein Leichtes gewesen wäre, durch die Luft zu kommen. Es ist nämlich Derselbe, der im Jahre 1482 zu Venedig auf öffentlichem Markte ein Knäuel Bindfaden in die Luft warf, und daran in die Luft kletterte, bis man ihn nicht mehr gesehen. Er wird mit dem 9. Jänner dieses Jahres anfangen, seine Einthalerkünste auf hiesigem Kaufhause öffentlich-heimlich den Augen des Publici vorzulegen und wöchentlich zu bessern fortschreiten bis er endlich zu seinen 500 Louisd'or-Stücken kommt, darunter sich einige finden, die ohne Prahlerei zu reden das Wunderbare selbst übertreffen, ja so zu sagen schlechterdings unmöglich sind.

„Es hat derselbe die Gnade gehabt, vor allen hohen und niedrigen Potentaten aller vier Welttheile und noch vorige Woche auch sogar im fünften vor Ihro Majestät der Königin Oborea auf Otaheite mit dem größten Beifall seine Künste zu machen.

„Er wird sich hier alle Tage und alle Stunden sehen lassen, ausgenommen Montags und Donnerstag nicht, da er dem ehrwürdigen Congreß seiner Landsleute zu Philadelphia die Grillen verjagt, und nicht von elf bis zwölf des Vormittags, da er zu Constantinopel engagirt ist, und nicht von zwölf bis eins, da er speiset.

„Von den Alltagsstückchen zu einem Thaler wollen wir einige angeben, nicht sowohl die besten, als die, welche sich mit wenigen Worten sagen lassen.

1. Nimmt er, ohne aus der Stube zu gehen, den Wetterhahn von der Jakobikirche ab und setzt ihn auf die Johanniskirche, und wiederum die Fahne des Johanniskirchthurms auf die Jakobikirche. Wenn sie ein paar Minuten gesteckt, bringt er sie wieder an Ort und Stelle.

NB. Alles ohne Magnet, durch bloße Geschwindigkeit.

2. Nimmt er sechs Loth des besten Arseniks, pulverisirt und kocht ihn in zwei Kannen Milch und tractirt die Damen damit. Sobald ihnen übel wird, läßt er sie zwei bis drei Löffel voll geschmolzenen Bleies nachtrinken, und die Gesellschaft geht guten Muthes und lachend aus einander.

3. Läßt er sich eine Holzaxt bringen und schlägt damit einen der Herren vor den Kopf, daß er wie todt zur Erde fällt. Auf der Erde versetzt er ihm den zweiten Streich, da dann der Herr sogleich aufsteht und gemeiniglich fragt: was das für eine Musik sei? Uebrigens so gesund wie vorher.

4. Er zieht drei bis vier Damen die Zähne sanft aus, läßt sie von der Gesellschaft in einem Beutel sorgfältig durch einander schütteln, ladet sie alsdann in ein kleines Feldstück und feuert sie besagten Damen auf die Köpfe, da dann jede ihre Zähne rein und weiß wieder hat.

5. Nimmt er alle Uhren, Ringe und Juwelen der Anwesenden, auch baares Geld, wenn es verlangt wird, und stellt Jedem einen Schein aus, wirft hierauf alles in einen Koffer und reiset damit nach Kassel. Nach acht Tagen zerreißt jede Person ihren Schein, und so wie der Riß durch ist, so sind Uhren, Ringe und Juwelen wieder da. Mit diesem Stück hat er viel Geld verdient.

NB. Diese Woche noch auf der oberen Stufe des Kaufhauses, künftig aber hoch in freier Luft über dem Marktbrunnen. Denn wer nicht bezahlt, sieht nichts.

Göttingen, den 7. Jänner 1777.

Die Folge dieses so witzigen Programms war, daß der Tausendkünstler in aller Stille sich aus Göttingen fortmachte, ohne daran ferner zu denken, mit so aufgeklärten Leuten sich einzulassen.

Auch Jean Paul, den wir vorzugsweise den humoristischen Dichter nennen, ist reich an Witz. Treffliche Vergleiche stehen ihm überall zu Gebote und er weiß sie oft höchst drastisch anzuwenden. So z. B. sagt er von einem Schmeichler, der zu einem Diner eingeladen war (Unsichtbare Loge 2. Theil): „Der Herr von Röper wurde immer höflicher und gebückter, je satter und voller er wurde, gleich einer Wurst, die sich krümmt, wenn man sie füllt.“ Und der Egoismus dieses Mannes wird mit dem treffendsten Witz also geschildert: „Freunde hatte der unvollkommene Charakter (Röper)

nicht. Seine Begriffe von Freundschaft waren zu edel und hoch und verlangten die reinste, uneigennützigste Liebe und Aufopferung von Freunden. Daher ekelten ihn die niedrigen Tröpfe um ihn her an, die nicht sein Herz, sondern seinen Beutel verlangten, und die ihn bloß an sich drückten, um etwas aus ihm herauszupressen. Er konnte einen solchen Eigennutz nicht einmal vor sich sehen, und sein Haus litt daher, wie die menschliche Luftröhre oder wie Sparta, nichts Fremdes in sich. Er glaubte mit Montaigne, man könnte nicht mehr als einen Freund, so wie eine Geliebte recht lieben; daher schenkte er sein Herz einer einzigen Person, die er unter Allen am höchsten schätzte: seiner eigenen nämlich. Diese hatt' er geprüft; ihre uneigennützige Liebe gegen ihn selber vermochte ihn, daß er Cicero's Ideal erreichte, welcher schrieb, daß man für einen Freund Alles, sogar das Schlimme, thun könne, was man für sich nicht thäte."

Hier haben Sie zugleich ein Muster von jenem Spott, den man „Ironie" nennt, welche darin besteht, daß einer Person oder Sache Eigenschaften und Merkmale beigelegt werden, die, obwohl das Gegentheil von der Wirklichkeit, gerade durch diesen Schein des Gegensatzes Dasjenige recht hervorheben, was gegeißelt und verspottet werden soll. Oft ist die Ironie zu fein, daß Mancher sie gar nicht merkt und der Redende sie nur durch ein leichtes Zucken des Mundes oder ein Lächeln verräth, das um seine Lippen schwebt.

Wäre Jean Paul mehr durch das Leben als durch Bücher gebildet worden, hätte er eine so günstige Entwickelung gehabt wie Goethe, so würde sich auch sein Witz und Humor viel reiner und genußreicher herausgearbeitet haben. Aber leider ist der Witz oft sehr gesucht, und der Leser muß ein Gelehrter sein, wenn er ihn verstehen soll. Auch machen die allzu sehr gehäuften Bilder die Darstellung oft schwülstig.

Doch ich merke, daß der Brief fast schon zu lang geworden ist. Ich schließe mit dem Versprechen, nächstens über den Humor zu schreiben.

Vierzigster Brief.

Der Humor ist die oberste Stufe des Komischen, man könnte sagen das Komische des Geistes oder der das Uebersinnliche und Ewige vernehmenden Kraft („Vernunft"); der Witz ist das Komische des Verstandes; der Humor das Komische der Vernunft. Der grelle Abstich der kleinen Außenwelt mit der Ideenwelt des Humoristen, der das Gefühl des Göttlichen, Unendlichen lebendig in sich trägt, erzeugt auch die Empfindung des Lächerlichen. Der bloße Witzkopf hat nur die Beziehungen der Außenwelt auf sich vor Augen, das Spiel seines Verstandes ergeht sich im Endlichen ohne Reflexion auf das Unendliche, und er lacht, wo der Humorist seufzt, voll moralischen Kummers. Der Humor entspringt aus dem Gemüthe, es hat also der ganze Mensch, der religiöse und sittliche, der denkende und empfindende Mensch daran Antheil. Im Lateinischen heißt das Wort humor „Feuchtigkeit", und deutet also auf einen Zustand des Gemüthes hin, welcher dem Trockenen und Hölzernen entgegengesetzt ist. Von Witzen kann man wohl sagen, daß sie trocken seien, vom Humor aber nie.

Der Humor hat zur Grundlage die Laune, und zwar die gute Laune, die immerhin ein gewisses physisches Wohlbehagen voraussetzt; aber der Humor selbst ist nichts Körperliches mehr, sondern der Geist, der die Körperwelt mit der Geisterwelt verbindet. Das Höchste und Geistigste, was der Mensch ahnen und

empfinden kann, was uns im Weltganzen hehr und hoch, im Menschenleben groß und ehrwürdig erscheint, wird vom Humor mit dem Kleinsten und Winzigsten zusammengebracht und mit der Sinnlichkeit verschmolzen. Darum ist er so ganz menschlich und darum thut er so wohl, weil in unserer Menschennatur selber Hohes und Niederes, Geistiges und Körperliches so nahe sich berühren. In der Welt ist eigentlich überall der komische Contrast angelegt, denn das Ewige kann doch immer nur im Zeitlichen, das Unendliche im kleinen Endlichen zur Erscheinung kommen, und sobald sich das Erhabene den Schein gibt, der endlichen Hülle entbehren zu können, wird es auch alsbald durch das Komische zu Falle gebracht. Daher gibt es auch für den Humor keine einzelne Thorheit, sondern Thorheit im Ganzen und überall, keinen einzelnen Thoren, sondern eine tolle Welt. Gegen einzelne Thoren ist der Humor voll Duldung und Milde, während der Witz vorzugsweise gern das Individuum angreift.

Soll aber in einem Gemüthe der Humor recht lebendig werden, so wird dazu viel verlangt: Tiefe des Denkens, Schärfe des Verstandes (ein lebhafter Witz) und Erregbarkeit des Gefühls. Aus dieser Vermischung ergibt sich denn auch die seltsame Offenbarung des Humors, daß er von dem Rührendsten und Traurigsten schnell in die lustigste Stimmung übergeht, daß er bald sentimental, bald witzig und ironisch, bald geistig, bald sinnlich erscheint. Madame de Staël sagt vom Humor: La gaieté sérieuse qui ne tourne rien en plaisanterie, mais amuse sans le vouloir et fait rire sans avoir ri. Und von diesem Ernstlächerlichen sagt Hippel: „Es ist der Regenbogen, Thränen und Lachen des Himmels, Citronensaft mit Zucker."

Es ist bald eine Weltverachtung, bald die höchste Menschen- und Gottesliebe hervortretend im Humor, aber nie eine Weltverachtung, wie sie H. Heine zur Schau trägt, und wie sie aus einem

unversöhnten, an dem Ewigen und Göttlichen verzweifelnden Herzen entspringt. Trotz der Willkür und scheinbaren Regellosigkeit ist doch im Humor eine innere Harmonie vorhanden, und wo diese fehlt, entsteht jenes Verzerrte, Grotesk-Phantastische, wie es bei Hoffmann („Phantasiestücke in Callots Manier") hervortritt. Soll ich Ihnen eine Probe ächten Humors nennen, so erinnere ich Sie an die ergötzliche Schilderung des Zweikampfes zweier Hasenherzen, aus den deutschen Volkssagen entnommen. Sie finden die Erzählung im „Buch der schönsten Sagen" von G. Schwab (1. Theil). Der Vikar von Wakefield ist ächt humoristisch; von unsern deutschen Dichtern stehen unter den Humoristen L. Tieck und Jean Paul oben an. Die Narrenfeste des Mittelalters sind Zeugnisse eines ächten, derben Lebenshumors und beurkunden weit mehr poetischen Sinn und Gemüthlichkeit, als (wie man gewöhnlich meint) Aberglauben und Roheit.

Der Humor enthält keine sogenannte regelmäßige Schönheit, die sich wie die einfache Form einer Natur plastisch und in begrenzten Umrissen zeigt; doch ist er bei alledem schön, da in seinen Phantasiesprüngen doch immer die Idee des höhern Lebens, wie es in diesem niedern Leben waltet, sich abspiegelt, mag der Humor zu den Aetherhöhen emporsteigen und von dort herab das Menschenleben wie einen Ameisenhaufen erblicken, oder mag er sich einer Lerche gleich in einer Ackerfurche einnisten, so daß ihm die Grasähren wie hohe Palmbäume erscheinen. Wohl dem, der sich aus den Wirrnissen des Lebens in die Sonnenwelt und Himmelshöhen der Gedanken retten kann, und der es gelernt hat, auch das Kleinste im Alltagsleben durch die Kraft des Gemüths zu beseelen, so daß er sich ein Stillleben erbauet gleich einem Hafen, in dem die Stürme nicht mehr gebieten. Wer das Höchste und Niedrigste mit einander in lebendige Wechselwirkung zu setzen weiß, der hat den Lebenshumor gefunden.

So habe ich Ihnen in wenigen Zügen einen Begriff „des Humors" zu geben versucht. Sie wünschen aber noch insbesondere mein Urtheil über Jean Paul zu erfahren und meine Meinung zu hören, ob es wohlgethan sei, seine Schriften zu lesen. Wenn Sie nicht zu viel auf einmal und lange hinter einander im Jean Paul lesen, wird Ihnen diese Lectüre gewiß nicht schaden. Ich habe freilich Damen gekannt, die so ganz von diesem Schriftsteller eingenommen waren, daß ihnen alles Andere schal und kalt vorkam, ja daß ihnen selbst der Sinn für reine Schönheit, für die Durchsichtigkeit und Abrundung der Darstellung unsers Goethe, ganz darüber verloren gegangen zu sein schien. Jean Paul ist kein Muster des Stils und mit seinen überschwenglichen Empfindungen weiß er ebenso wenig Haus zu halten als mit seinen witzigen Vergleichen. Seine seitenlangen Perioden, die von unzähligen Zwischensätzen und Parenthesen unterbrochen werden, machen oft wahres Kopfbrechen. Zur harmonischen Vollendung und Abrundung bringt er keins seiner Werke; das durchsichtigste ist noch der Hesperus, das am reichsten ausgestattete ist der Titan, das frischeste und voll des lebendigsten, freilich auch derbsten Humors ist Katzenbergers Badereise. In der Einheit seiner Anlage und Durchführung ist dies kleine Werk das gelungenste, obwohl seinem Inhalte nach nicht das zierlichste, — keine Spur von weichlicher Sentimentalität. Doch in allen seinen Schöpfungen spiegelt sich ein tiefes, rein sittliches und von religiöser Wärme durchdrungenes Gefühl, und überall tritt uns das reiche Gemüth des Dichters höchst liebenswürdig entgegen. Wir lieben, wie das auch nicht wohl anders sein kann bei einem Humoristen, in Jean Paul mehr den Künstler als die Kunst. Bei Goethe ist das gerade umgekehrt; der ist objectiv, sein Subject tritt zurück, und selbst wo er sein eigenes Leben schildert, stellt er es uns so anschaulich wie ein fremdes dar. Jean Paul dagegen zieht uns fortwährend in seine

Schriftstellerwerkstätte hinein, man sieht ihn arbeiten und selbst da, wo die Erzählung uns den Erzähler vergessen machen könnte, tritt dieser alsbald wieder in den Vordergrund, als wäre er auch ein Held der Geschichte. Weil er so ganz subjectiv ist, treten uns auch in allen seinen Romanen fast dieselben Personen und Verhältnisse entgegen. Diese Einförmigkeit der Thatsachen und ihrer Träger wird aber vielfach entschädigt durch den Reichthum des Gemüths, das in seinen Gefühlen und Gedanken immer frisch und anregend bleibt. Was ihm an Natur- und Menschenkenntniß abging, das gestaltete er schöpferisch aus dem Innern seiner feurigen und lebhaften Einbildungskraft heraus, und sein reiches Herz war die Quelle, aus welcher er so manche feine und tiefe Bemerkung über die Menschen, namentlich über die Frauen, schöpfte. Er war ein Liebling der Frauen und verkehrte gern mit ihnen, bekam sie freilich selten, in ihrem Alltagsleben zu sehen, und wenn er mit Damen zusammenkam, so war es natürlich, daß sie sich im vortheilhaftesten Lichte ihm darzustellen suchten. Darum mag er sie hier und da etwas zu ideal gehalten und zu ätherisch dargestellt haben; aber im Ganzen hat er doch das weibliche Herz wohl verstanden, weil er in seinem reichen und weichen Herzen selber den Frauen verwandt war.

Einundvierzigster Brief.

Die Humoristen stehen mitten inne, zwischen Dichtern und Prosaikern, darum kann bei den eigentlichen Dichtern wohl eine humoristische Ader vorkommen, weil ja das Komische überhaupt

ein nicht geringer Bestandtheil der Poesie ist, aber die reine Poesie muß sich doch aus der Willkür humoristischer Sprünge und Ausgelassenheit herausarbeiten und dem ästhetischen Gesetz der Schönheit sich fügen, welches Einklang und Ebenmaß sämmtlicher Theile zu Einem Ganzen verlangt. Bevor ich jedoch auf das Wesen poetischer Diction selbst übergehe, muß ich Ihnen noch den Begriff der „Allegorie" deutlich machen, da auf dem richtigen Verständniß desselben das Verständniß der Poesie überhaupt beruht.

Die Allegorie hat das mit dem Symbol gemein, daß sie eine Idee, irgend einen Vorgang in unserm Innern sinnbildlich darstellt in einer äußern Erscheinung. Symbol ist aber Darstellung einer Idee im Raume, Allegorie in der Zeit. Nun gibt es freilich auch in den bildenden Künsten sogenannte allegorische Personen, z. B. eine Frau, welche die Hoffnung darstellt; diese sind zwar unbeweglich, und wenn man sich ihrer in Schauspielen bedient, dürfen sie nicht mit handelnd auftreten, aber sie haben doch den Schein der Thätigkeit und des Lebens. Der Anker aber, den man einer allegorisch vorgestellten Hoffnung in die Hand gibt, ist ein Symbol.

Es ist auch das Wesen der Poesie, daß sie den Gedanken in eine sinnliche Anschauung kleidet, die Idee in ein Bild verwandelt, darum ist die Poesie überhaupt allegorisch; denn sie greift aus der Mannichfaltigkeit der Erscheinungen irgend eine heraus und verwandelt das Einzelne, Besondere in ein Allgemeines, indem sie es zur Trägerin einer Idee, d. h. eines unbeschränkten allgemeinen Gedankens, macht. Der Unterschied der eigentlichen Allegorie von der Poesie überhaupt besteht aber darin, daß man bei der Allegorie das ausgeführte Bild blos als ein Mittel betrachtet, um etwas Anderes, das man sich dabei denken soll, zu veranschaulichen. Die allegorische Darstellung ist somit eine besondere Form der poetischen Darstellung überhaupt; sie erhält ihre Bedeutung erst

durch Das, was man unter dem Bilde sich denkt, was aber im Bilde nicht unmittelbar erscheint, sondern nur mittelbar.

Nehmen Sie z. B. die liebliche kleine Dichtung von Goethe:

Gefunden.

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Aeuglein schön.

Ich wollt' es brechen,
Da sagt' es fein:
„Sollt' ich zum Welken
Gebrochen sein?"

Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus;
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.

Und pflanzt' es wieder
Am stillen Ort,
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.

In dieser schönen Allegorie ist es dem Dichter nicht darum zu thun, uns von einem Pflänzchen zu erzählen, das er gefunden, ausgegraben und wieder gepflanzt hat, obgleich auch schon die Darstellung dieses Hergangs recht schön ist; sondern er will da=

mit noch ein Zweites, Anderes bezwecken, nämlich einen Vorgang im Menschenleben: die Jungfrau blüht in stiller Verborgenheit der Familie; der Jüngling erblickt sie und führt, von Sehnsucht nach ihrem Besitz durchdrungen, sie in sein Haus, wo sie unter dem Schutz und Schirm der Liebe des Mannes zu neuem Leben erblüht.

Von Schiller haben wir eine musterhafte Allegorie, — aber fast nur die eine: „das Mädchen aus der Fremde." Das Gedicht war ursprünglich für den von Schiller herausgegebenen Musenalmanach (Jahrgang 1796) bestimmt und sollte die Muse dieses Jahrbuchs darstellen, die alle Jahre erscheint, um den für Poesie empfänglichen Gemüthern — armen Hirten in einem Thale (— einfachen, beschränkten, aber nach höherer Bildung sich sehnenden Menschen —) die Gaben zu bringen, welche das Herz erfreuen und den Verstand wecken. Das Mädchen — die dichtende Phantasie — erscheint in der schönsten Jahreszeit, wo die Triebkraft der Natur am meisten sich regt; und die schönsten ihrer Gaben reicht sie dem liebenden Paare, den Menschen, welche das Glück und die Wonne des Lebens am reinsten und tiefsten empfinden. Sie hat aber für jeden eine besondere Gabe, denn jeder Mensch hat ja ein verschiedenes Maß von Kraft, der Phantasie wie des Verstandes, empfangen, womit er das, was die Poesie ihm bietet, sich aneignet. Doch heißt es von den „Blumen und Früchten", sie seien

Gereift auf einer andern Flur,
In einem andern Sonnenlichte,
In einer glücklichern Natur.

Denn die Dichtkunst ist vor allen andern eine heilige und göttliche Kunst zu nennen; das ist sie ihrem innersten Wesen nach, weil sie aus einem gottbegeisterten Gemüthe entspringt, das im Moment des Schaffens sich eins fühlt mit dem, in welchem sich

unsere schönsten Empfindungen, unsere höchsten Gedanken, unsere reinsten Ideale vereinigen; Gott ist die Sonne, die in dies arme Erdenleben hineinscheint, um es zu verklären, und die Augen des Dichters schauen dieses göttliche Licht und seine Lippen erzählen, sein Mund singt von Dem, was er auf „glücklichern Fluren" geschaut. Das vollkommene Ideal, welches dem Dichter vorschwebt, bleibt ein ewiges Jenseits, das wir im Diesseits nie zu erreichen vermögen; aber die Kunst bringt uns doch fort und fort Blumen und Früchte aus den schönern Landen des höhern Lebens in das arme beschränkte Hirtenthal herab und befriedigt die Sehnsucht nach jenen lichten, vom reinen Sonnenglanz umstrahlten Höhen.

So ist in der allegorischen Person des „Mädchens aus der Fremde" die ganze Idee der Poesie ausgesprochen, in dem Einzelnen tritt uns die umfassende Gedankenwelt entgegen, und so haben Sie auch hier wieder ein Beispiel, wie der Dichter aus dem sinnlichen Bilde die Offenbarung des Uebersinnlichsten und Geistigsten hervorwachsen läßt. Nun ist es freilich ein Unterschied, ob der Dichter von dem Gedanken als solchem, abgelöst von seiner sinnlichen Erscheinung, ausgeht, und zu ihm erst das Bild, das ihn poetisch darstellen soll, sucht, — wie es in der Allegorie der Fall ist, oder ob er die Welt der Erscheinung so innig und tief anschaut, daß ihm aus dieser Anschauung des Einzelnen, Individuellen das Allgemeine hervorwächst. Goethe macht es ungerechter Weise der Schiller'schen Dichtung zum Vorwurf, daß sie allegorisch sei. „Es ist ein großer Unterschied", sagt er, „ob ein Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig

faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden oder erst spät.“

Dies ist indessen übertrieben, denn beide, Goethe und Schiller, haben in dem Besondern das Allgemeine geschaut; denn es würde auch Schillern der Gegenstand nicht gereizt haben, denselben auf ideale Weise (poetisch) darzustellen, wenn er die Idee nicht darin entdeckt und empfunden hätte. Aber — worauf ich später zurückkommen werde — das Denken war bei Schiller so überwiegend vor dem Anschauen, daß die sinnliche Erscheinung, das Bild, immer in seinen Gedichten das Untergeordnete bleibt, der Gedanke als solcher aber überall als Herr und Meister hervortritt. Bei Goethe ist Leib und Seele so innig verbunden, daß sie unauflöslich sind; bei Schiller schaut die Seele als Gedankenwesen überall selbständig hervor, der Gedanke selber wird poetisch, und wie wir eine schöne Seele bewundern und von ihrer Schönheit angezogen werden, ganz abgesehen von der körperlichen Schönheit, so fesselt und ergreift uns bei Schiller die Schönheit und Erhabenheit der Gedankenpoesie. Diese ist aber mehr als bloße Allegorie, obwohl sie einen überwiegend allegorischen Charakter trägt, und Schiller, wenn er einer andern Art von Poesie huldigte, als Goethe, war nicht minder ein großer Dichter im vollsten Sinne des Worts.

Zweiundvierzigster Brief.

Von dem poetischen Ausdruck soll ich Ihnen reden, nachdem wir in dem letzten Briefe davon abgewichen waren. Zwar haben wir schon in der Lehre von den Figuren gesehen, daß äußerer Schmuck zur Poesie eigentlich nur wenig beitrage; nur wo

der Redende fürchten muß, durch das Unbedeutende seiner Gedanken nicht interessiren zu können, nimmt er seine Zuflucht zu solcher Verschönerung der Sprache. So ist die Rhetorik oder Redekunst entstanden; wenn nämlich bei den Griechen listige und feine Männer vor Gericht, in Volksversammlungen oder bei ähnlichen Gelegenheiten eine schlechte Sache verfechten wollten, so reichten sie mit der natürlichen Beredtsamkeit nicht aus und erfanden allerlei Wendungen und Redeweisen, häuften Bilder und Gleichnisse, um die unverständige Menge zu überreden und nach ihrem Willen zu lenken. Daß diese Gewandtheit keine schöne Kunst zu heißen verdiene, erhellt schon aus der unlautern Quelle, woraus sie schöpft. Jede schöne Kunst ist an sich edel, absichtslos und uneigennützig, wie alles Göttliche und Ideale. Diese rhetorische Ausschmückung ist also, wenn sie in der Poesie zu häufig vorkommt, ein bedeutender Fehler, weil sie die Natur und Einfalt, die Reinheit und Hoheit dieser Kunst stört, wie ich Ihnen schon in einem Briefe über den poetischen Stoff gezeigt habe.

Indessen gibt es wohl noch eine andere Redekunst, wenn Männer, wie z. B. Fürsten, Priester, Lehrer, Staatsmänner und Heerführer, in edler Absicht auf die Menge wirken wollen. Da kommt das Wort aus voller Brust, aus einer reinen Seele, aus klarem Verstande und übt daher eine ungemeine Macht auf die Gemüther aus; so wie von Jesus gesagt wird: Es entsetzte sich das Volk über seine Lehre, denn er predigte gewaltig und nicht wie die Schriftgelehrten. Aber solche Reden bedurften auch nicht des Schmuckes, außer demjenigen, der schon in dem Wesen der Sprache selbst gegründet ist, und solches Reden verdient wohl eine schöne Kunst genannt zu werden. Hohe Begeisterung, die nur vom Idealen kommen kann, also höhere Lebens- und Weltansichten und deren Verbindung mit irdischen Angelegenheiten und sinnlichen Begriffen, worin sich so viel Erhabenheit, Würde, ja Anmuth und

Ebenmaß, verbunden mit der größten Zweckmäßigkeit und Wahrheit in vollem Leben äußert, sollte das nicht auch schöne Kunst genannt werden können? Ja in der That grenzt diese wahre und edle Redekunst an die Poesie, so daß es bei vielen Werken beinahe schwer zu unterscheiden ist, was rhetorisch und was poetisch sei. Allein im Ganzen genommen fehlt dieser Kunst ein einziges Erforderniß, das aber auch das wesentlichste und höchste ist, um schöne Kunst genannt zu werden. Aus der Erklärung des Begriffes Kunst wird Ihnen erinnerlich sein, daß ihr Wesen Leben in der vollkommensten und freiesten Thätigkeit sei. Nun kann aber das Geistige nicht leben, wo es durch irdische Zwecke gebunden ist. Der Redner aber, hat er auch einen edlen Zweck, einen Zweck hat er doch: entweder zu belehren oder zu bessern, zu ermuntern, zu leiten. Da erscheint das Ideale immer untergeordnet, nur fördernd, mitwirkend. Die Kunst schwebt ferner an der Hand der Phantasie in größter Freiheit, nur sich lebend, weil sie eins ist mit der göttlichen Idee, ohne Absicht, wie der singende Vogel und das spielende Kind, die murmelnde Quelle, der blühende Baum. Hat auch der Redner, z. B. Demosthenes, die edelste Absicht, weil sein von Vaterlandsliebe glühendes Herz alle Athener entflammen soll, die Waffen zu ergreifen gegen den Tyrann von Macedonien, er hat doch eine Absicht und seine Seele arbeitet, aufgeregt von der Leidenschaft, und tiefer Schmerz überfällt ihn, wenn seine donnernde Stimme es nicht vermag, das irregeführte Volk für die allgemeine Wohlfahrt zu stimmen. Wo ist da das freie Spiel der Phantasie, das ungemischte, reine Wohlgefallen am Schönen, Wahren und Guten? Es ist die Beredtsamkeit eine edle, eine wohlthätige, eine gemeinnützige Kunst; aber eine schöne Kunst, wie Architektur, Sculptur, Malerei, Musik und Poesie, ist sie nicht. Doch ist nicht zu leugnen, wie ich eben gesagt, daß sich große Redner zuweilen und im Einzelnen in die Region der Dichtkunst erheben und man findet in den Reden

griechischer und römischer Staatsmänner und Helden, sowie auch in denen vieler Neuern und bei Geschichtsschreibern und andern prosaischen Schriftstellern, besonders bei Predigern, Stellen, die wahrhaft poetisch sind. Es ergibt sich also, daß die Rhetorik wohl sich zur Poesie erheben, nie aber diese sich zu jener herablassen dürfe.

Ein Muster von rhetorischer Poesie theilt uns J. P. Richter im 3. Thl. seiner Vorschule zur Aesthetik S. 23 mit, das in deutscher Uebersetzung also lautet:

An die Freundschaft.

Geschenk der Götter, du bist den Sterblichen zugleich ein süßer Reiz,
O Freundschaft, komm und durchdringe unsre Seelen!
Die Herzen, welche von deinen Flammen beleuchtet werden,
Haben bei all' ihren reinen Freuden nichts als heitre Tage.
Eben in deinen reizenden Banden ist Alles Genuß
Und fügt zu deiner Schönheit noch neuen Glanz;
Die Liebe läßt dir die Beständigkeit,
Und hätte der Mensch noch die Unschuld,
So wärest du die Wollust.

Dergleichen Oden hat die französische Literatur eine Unzahl und auch die deutsche hat solche: Haller, Klopstock, ja Herder und Schiller sind in die Art Poesie nur zu oft gerathen, und eben in demselben Buche S. 85 läßt J. P. Richter über drei berühmte und beliebte Gedichte Schillers sein strenges Gericht ergehen.

Nun haben wir aber noch eine wesentliche Beschaffenheit der poetischen Sprache zu verhandeln. Die Poesie nämlich und die Musik sind einander in einem engeren Sinne als die übrigen Künste verwandt; sie sind recht eigentlich geschwisterliche Künste und haben deshalb manchen Bestandtheil der Technik gemein, so z. B. die Eintheilung der Töne oder der Melodie in mehrere Abschnitte, die in der Musik Tacte, in der Poesie Füße ge-

nannt werden. Füße sind demnach eine Anzahl von Sylben, die in Hinsicht ihrer langsamen oder schnelleren Aussprache einem Maße unterworfen sind (Sylbenmaß, Metrum).

Es gibt lange und kurze, aber auch mittelzeitige Sylben, die bald lang, bald kurz gebraucht werden, so z. B. das Wort Roland — zwei Längen — wird auch in der ersten Silbe kurz gebraucht:

◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ –
Da sprach | der kühn | e Held | Roland.

Durch Verbindung gleicher und wiederkehrender Versfüße entsteht ein Vers. Mit dem Bau und der Messung der Verse beschäftigt sich die Metrik. In den alten Sprachen hatte man eine bestimmte Währung (Quantität) der Sylben, indem man nach feststehenden Gesetzen eine Sylbe entweder lang oder kurz oder mittelzeitig gebrauchte. Wir Neueren messen aber bloß nach dem Accente, d. h. nach der Stärke des Tones, den wir auf eine Sylbe legen, und da herrscht denn oft große Willkür. Ja, oft ist der Accent der Quantität geradezu entgegengesetzt.

◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ –
Das furcht | bar=e | Geschlecht | der Nacht

sind Jamben, aber nach der Quantität müßte man so die Längen und Kürzen bezeichnen:

◡ –́ – ◡ ◡ –́ ◡ –́
das furchtba re Geschlecht der Nacht.

Die Geschmeidigkeit der deutschen Sprache gestattet uns auch einige der antiken Versfüße und Versmaße nachzubilden. Zu diesen gehört der Hexameter und Pentameter. Beide haben Daktylen (–◡◡), die aber mit Spondeen (––) vertauscht werden können. Der Hexameter gilt als sechsfüßig, der Pentameter als fünffüßig, obgleich bei jenem nur 5 Füße, bei diesem nur 4 vollzählig sind. Oft verbindet man Hexameter und Pentameter, so daß beide abwechselnd auf einander folgen. Eine derartige

Wechselstrophe heißt **Distichon** (eigentlich Doppelzeile); als Beispiel diene das nachstehende Epigramm:

Der Schlüssel.

–⏑⏑|–⏑⏑|–⏑⏑|–⏑⏑|–⏑⏑|–⏑
–⏑⏑|–⏑⏑|–|–⏑⏑|–⏑⏑|–

Willst du dich selber verstehn, so sieh wie die Andern es treiben;
Willst du die Andern verstehn, blick' in dein eigenes Herz.

Die berühmten Xenien, worin Schiller und Goethe die literarischen und ästhetischen Verirrungen ihrer Zeitgenossen geißelten, sind sämmtlich in Distichen geschrieben. Goethe hat sein episches Gedicht „Hermann und Dorothea" in Hexametern verfaßt, dagegen in Distichen Schiller seinen „Spaziergang". Die Längen und Kürzen werden in diesen modernen Hexametern (d. i. Sechsfüßlern) nicht so genau genommen, wie es bei den Alten der Fall war. Am sorgfältigsten und richtigsten hat Voß, den Sie aus seiner Uebersetzung des Homer kennen, und nach ihm Schlegel und Platen die Hexameter gebauet. Wie bildsam die deutsche Sprache ist, können Sie an folgenden Muster-Hexametern Schlegels sehen, wo der schwerfällige Spondëus –– ganz dem Sinne gemäß mit dem leicht hüpfenden Daktylus –⏑⏑ abwechselt.

Der Hexameter.

Wie oft | Seefahrt | kaum vor | rückt, müh | volleres | Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreißt:
So kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen
Bald, o wie | kühn in dem | Schwung! der Hex | ameter | immer sich | selbst gleich.

Das Versmaß, das wir Deutschen mit Vorliebe gebrauchen, ist der Jambus ⏑–; bei den gravitätischen Spaniern herrscht der Trochäus –⏑, der etwas Feierliches, Ernstes hat.

Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang.

Der jambische und trochäische Vers kommt mit und ohne Reim vor; unter den reimlosen Jamben sind zu erwähnen die Fünffüßler, die oft in Dramen angewendet werden. Der gereimte sechsfüßige Jambus wird Alexandriner genannt, und hat nach dem dritten Fuße eine Pause, besteht also aus zwei Hälften:

Sie kommt erwünscht dem Gram, | sie kommt erwünscht dem Müden.

Der Nibelungenvers hat auch sechs Füße, nur daß der Einschnitt nicht den Vers geradezu halbirt, wie bei dem Alexandriner, sondern daß eine gleichsam überschüssige Kürze in die Mitte tritt und den (sonst steifen) Vers dadurch flüssig macht, z. B.

Ist denn | im Schwa | benlan | de, | verschol | len al | ler Sang.

Der Alexandriner endet gewöhnlich mit einer Länge, der Nibelungenvers mit einer Kürze.

Uebrigens wechseln oft Jamben mit andern Versfüßen ab:

Frau Berth | a saß | in der Fel | senkluft
Sie klagt ihr bittres Loos.

Durch dieses Sylben- und Versmaß wird nun die (poetische) Sprache gleichsam gebunden und darum heißt sie gebundene Rede, im Gegensatz der ungebundenen oder prosaischen. Weil nun poetische Gedanken und Empfindungen von jeher in gebundener Rede, d. h. in Versen, gesprochen und geschrieben worden, hingegen andere Aufsätze, die mehr für die Erkenntniß als für das Empfindungsvermögen bestimmt sind, sowohl belehrenden als erzählenden und berichtenden Inhalts, in ungebundener Rede, d. h. in Prosa, so pflegt man im gewöhnlichen Leben nicht nur beide einander

gerade entgegenzusetzen, sondern alles in Versen Geschriebene für Poesie und alles Unrhythmische, nicht Versartige schlechtweg für Prosa zu halten. Dies ist nun freilich falsch; da nämlich die Rede ein immer nicht vollgenügendes Mittel ist, das Schöne in der Poesie darzustellen, so kann sie nicht als ein Kennzeichen derselben dienen, denn die poetische Anschauung macht eigentlich das Wesen dieser Kunst aus, und wo diese fehlt, da helfen die schönsten Verse nicht. Im Gegentheil gibt es aber wohl wahrhaft poetische Werke, die ganz in Prosa geschrieben sind, z. B. Romane von Cervantes, Sterne, Hippel, Richter, Goethe. Es sind also einige Kunstrichter, wohl selbst Dichter, dadurch verleitet worden, zu behaupten: der Rhythmus sei für poetische Werke unwesentlich, er sei ein unnöthiger Schmuck, wo nicht gar leere Spielerei. Wir gehen aber wieder auf die ersten Grundsätze aller schönen Kunst zurück, um solche Ansichten zu prüfen. Schöne Kunst, sagten wir schon in den einleitenden Briefen, ist eine sinnlich-geistige Darstellung des Idealen. Denn sie ist bestimmt, Menschen, nicht aber höhere Geister ohne Sinnlichkeit zu verjüngen. Darum arbeiten alle Künste beständig in jenen zwei Elementen und bestreben sich, bei der Ausführung ihrer Werke eben so vollkommen das Körperliche als das Geistige zu schaffen. Darum baut der Architekt seinen Tempel auch dem Aeußeren nach so sorgfältig als möglich; der Bildhauer und der Maler thun dasselbe; der Tonkünstler verschmäht es nicht, seine Harmonieen und Melodieen in die enge Fessel des Tactes zu bringen, weil eben durch diese äußerliche in die Sinne fallende Regelmäßigkeit theils das geistig Schöne leichter aufgefaßt, klarer und deutlicher wird, theils auch der sinnlichen Natur ihr gebührender Antheil des Vergnügens gegeben wird. Sollte nun die Dichtkunst allein nur durch Gedanken und Empfindung ohne alle sinnliche Empfehlung, ohne Zugabe des Wohl-

lautes sein? Ja, wenn sie ohne alle Sprache, ohne Worte das Schöne ausdrücken könnte! aber sie bedient sich einer Sprache, denn die Prosa ist auch Sprache, sinnliche Mittheilung des Gedachten und Empfundenen; doch ist es die gewöhnliche, ich möchte sagen ungeweihte Sprache der gewöhnlichen Weltkinder. Verdienen nicht höhere Gedanken und Empfindungen, die das Wahre, Gute und Schöne lebendig darstellen, auch eine höhere Sprache? Ueberhaupt ist das Schöne an sich unaussprechlich; so wie in der Musik, wird es in allen Künsten nie vollkommen geschaut, sondern nur halb begriffen und geahnt. Muß man nicht ein Mittel ergreifen, diesem mangelhaften Ausdruck mehr Leben zu geben? Ist aber dieses Mittel nicht der Rhythmus? die Poesie wird durch ihn, was sie gleich bei ihrem Ursprunge war, musikalisch; auch ohne Begleitung eines Instrumentes oder des Gesanges klingen gute Verse wie Musik. Rhythmische Poesie ist also gleichsam ein harmonischer Tanz der Rede; die Dichtkunst nimmt im Rhythmus den Reiz der Schwesterkunst, der Musik, in sich auf. Die alten Griechen kannten bis auf Plato die Poesie in der Form der Prosa gar nicht, ja sie brachten selbst Alles, was sich auf die höheren Interessen der Menschheit bezog, wenn es auch nicht poetisch war, in Verse. So wurden die Orakelsprüche, nicht selten Gesetze, Sentenzen großer Weltlehrer u. dgl. in Versen geschrieben. Die Neuern haben besonders im Roman, auch im Lustspiel und sogar im Trauerspiel die sogenannte poetische Prosa eingeführt, ja von Hippel haben wir lettische Lieder in ungebundener Rede und ebenso sind unzählige lyrische Ausbrüche in J. P. Richters Werken und die von ihm so benannten Polymeter oder Streckverse. Wenn Jemand solches wagen durfte, durften es diese wahrhaft poetischen Naturen; allein gewonnen haben dadurch ihre Werke wahrlich nicht. Auch Goethe hat in der Zeit seiner dichterischen Anfänge nicht verschmäht, dieselbe Weise zu befolgen;

Götz von Berlichingen, Werthers Leiden, seine ersten Dramen und auch später noch Meisters Lehrjahre, die Wahlverwandtschaften und die Wanderjahre sind in ungebundener Rede. Allein ich will Ihnen einige Stellen aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe mittheilen und Sie werden sehen, wie streng und richtig Schiller, der freilich selbst auch seine ersten Trauerspiele in Prosa geschrieben, den Freund deswegen tadelt und wie dieser es hinnahm und wirklich bald nach Meisters Lehrjahren Hermann und Dorothea dichtete, worin er dem poetischen Stoffe die vollendetste poetische Form gab.

Schillers Brief.

„Auch den Meister habe ich ganz kürzlich wieder gelesen, und es ist mir noch nie so auffallend gewesen, was eine äußere Form doch bedeutet. Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und participirt auch von allen seinen Grenzen. Weil es aber ein ächt poetischer Geist ist, der sich dieser Form bediente, und in dieser Form die poetischen Zustände ausdrückte, so entsteht ein sonderbares Schwanken zwischen einer poetischen und prosaischen Stimmung, für das ich keinen rechten Namen weiß. — Ich möchte sagen: es fehlt dem Meister (dem Roman nämlich) an einer gewissen poetischen Kühnheit, weil er als Roman es dem Verstande immer recht machen will — und es fehlt ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewissermaßen die Forderung rege macht), weil er aus einem poetischen Geiste geflossen ist. Buchstabiren Sie das zusammen, wie Sie können, ich theile Ihnen blos meine Empfindung mit.

Da Sie auf einem solchen Punkte stehen, wo Sie das Höchste von sich fordern müssen, und Objectives mit Subjectivem absolut

in Eins verfließen muß, so ist es durchaus nöthig, dafür zu sorgen, daß Dasjenige, was Ihr Geist in Ein Werk legen kann, immer auch die reinste Form ergreife und nichts davon in einem unreinen Medium verloren gehe. Wer fühlt nicht Alles das im Meister, was den Hermann so bezaubernd macht! Jenem fehlt nichts, gar nichts von Ihrem Geiste, er ergreift das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst und gewährt einen immer sich erneuernden Genuß, und doch führt mich der Hermann (und zwar bloß durch seine rein poetische Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus einer wirklichen Welt nicht ganz herausläßt.

Es ist offenbar zu viel von der Tragödie im Meister; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjectiv Wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht. Es incommodirt, auf die Grundlosigkeit zu gerathen, da man überall festen Boden unter sich zu fühlen glaubt, und weil sich sonst alles so schön vor dem Verstand entwirret, auf solche Räthsel zu gerathen. Kurz, mir däucht, Sie hätten sich hier eines Mittels bedient, zu dem der Geist des Werks Sie nicht befugte.

Uebrigens kann ich Ihnen nicht genug sagen, wie mich der Meister auch bei diesem neuen Lesen bereichert, belebt, entzückt hat; es fließt mir darin eine Quelle, wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige besonders, welche die vereinigte Wirkung von allen ist, Nahrung schöpfen kann."

Goethe's Antwort.

„Was Sie vom Meister sagen, verstehe ich recht gut; es ist Alles wahr und noch mehr. Gerade seine Unvollkommenheit hat mir am meisten Mühe gemacht. Eine reine Form hilft und

trägt, da eine unreine überall hindert und zerrt. Er mag indessen sein, was er ist; es wird mir nicht leicht wieder begegnen, daß ich mich im Gegenstand und in der Form vergreife, und wir wollen abwarten, was uns der Genius im Herbste des Lebens gönnen mag."

Schiller über poetische Form.

„Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich Alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich concipiren, denn das Platte kommt nirgends so in's Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgeführt wird.

Bei meinen gegenwärtigen Arbeiten hat sich mir eine Bemerkung angeboten, die Sie vielleicht auch schon gemacht haben. Es scheint, daß ein Theil des poetischen Interesse in dem Antagonism (Widerstreit) zwischen dem Inhalt und der Darstellung liegt. Ist der Inhalt sehr poetisch bedeutend, so kann eine magere Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegentheil ein unpoetischer gemeiner Inhalt, wie er in einem größern Ganzen oft nöthig wird, durch den belebten und reichen Ausdruck poetische

Dignität erhält. Dies ist auch meines Erachtens der Fall, wo der Schmuck, den Aristoteles fordert, eintreten muß, denn in einem poetischen Werke soll nichts Gemeines sein. Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt und sie, trotz ihres inneren Unterschiedes, in Einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seinen Leser nöthiget, von allen noch so charakteristisch verschiedenen etwas Allgemeines, Reinmenschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er Alles unter seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Gröbere bleibt zurück; nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden."

Dreiundvierzigster Brief.

Ein den neuern Sprachen durchaus eigenthümliches musikalisches Element ist der Reim. Die griechischen und römischen Versmaße verdanken ihre Mannichfaltigkeit und ihre Anmuth lediglich dem kunstvollen Rhythmus der Sylben. Dies erlitt nun in den neuern Sprachen, die aus der lateinischen entstanden sind, eine große Veränderung dadurch, daß die Sylben ganz anders, ja oft entgegengesetzt ausgesprochen wurden. Nicht weniger aber fehlte auch der deutschen Sprache und ihren Verwandten die Bestimmtheit des Sylbenmaßes. Die Dichter dieser neuen Nationen fühlten diesen Mangel, wenn sie ihren Versen den musikalischen Wohlklang geben wollten. Daher erfanden sie den Reim, d. h.

den Gleichklang der Schlußsylbe oder der beiden Schlußsylben. Vielleicht haben sie denselben auch den Morgenländern abgelernt, in deren Poesie er als ein angenehmes Klangspiel erscheint. So wenig die Alten daher, bei ihrem geregelten und bildungsfähigen Sylbenmaß, dieses künstlichen Mittels bedurften, so sehr wurde es den Neuern ein Bedürfniß und in der That eine Bereicherung musikalischen Wohlklangs. Es liegt aber der Reim so tief in dem Wesen der neuen Empfindungsweise und also auch der Poesie, daß es ganz unmöglich ist, ihn von dieser zu trennen. Sehr wahr sagt Grimm, daß uns der Reim eigentlich zeige, wie sich die deutsche Sprache gebildet habe. Er nennt ihn ein Band der Poesie, das nicht allein die Hörer und Sänger des Lieds erfreue, sondern auch die Kraft der Sprache zügele, ihre Reinheit sichere und Kunde von ihrer Bildung auf kommende Geschlechter bringe. „Ungebundene Prosa läßt," fährt er fort, „dem Gedächtniß den Inhalt verhallen, den Organen die wahre Belautung der Worte zweifelhaft werden. Der Reim hat nur schlechte Dichter gezwängt, den wahren gedient ihre Gewalt der Sprache und des Gedankens zu enthüllen."

Ja, in dem Reime selbst liegt oft mehr Empfindung und Gedanke, als durch bloße Prosa ausgedrückt werden könnte. Gleichwie ein überströmendes Gemüth seine unaussprechlichen Gefühle vollständig durch Töne und Melodie auszudrücken vermag, so sagt der Dichter durch den Reim oft Alles, was in seinem Herzen und Sinne lebt. „Denn der Reim ist," sagt Weber in seiner Aesthetik, „seinem innersten Wesen nach musikalischer Art; er ist gleichsam ein Echo in den Tiefen der Seele räthselhaft anklingender, außerweltlicher Erinnerungen, ein geheimnißvolles Stichwort der in sich selbst gesenkten Betrachtung, ein wunderliches Sinnbild unsers sich so oft in Gegensätzen befreundenden, in Vereinigungen sich entzweienden Gefühls; er ist ein Sohn der in's Ueberschwängliche und in's Unmögliche strebenden Empfindung, ein schwärmerisches

Wesen, das der Romantik als reife Frucht vom Baume der Musen in den Schooß fallen mußte.“ — Und hier stoßen wir zuerst auf den Unterschied der alten und neuen Poesie. Jene nämlich ist ihrer Natur nach plastisch, in ruhiger Einfachheit mehr sinnlich und objectiv; diese musikalisch, unruhig, mannichfaltig, mehr geistig und subjectiv. Diese Verschiedenheit drückt sich, wie bei der Baukunst durch den griechischen und gothischen Stil, schon durch die äußere Form, d. h. durch Sylbenmaß und Reim, bedeutend aus. Doch hiervon werden wir an seiner Stelle ausführlicher reden, vorher aber über die verschiedenen Dichtungsarten handeln.

Was in früheren Briefen schon hier und da von Poesie gesagt worden, wollen wir nun zusammenfassen, um einen möglichst vollständigen Begriff von ihr zu geben. Wir haben gesehen, daß das innerste Wesen, der Geist jeder Kunst eigentlich Dichtkunst sei, denn die Idee selbst, die jeden Künstler, ehe er an sein Werk geht, beseelt, ist Dichtung. Darum trägt man auch das Wort „poetisch“ auf alle ästhetischen Verhältnisse und die ästhetische Richtung der Geistesthätigkeit im Allgemeinen über, und man muß fast das fremde Wort „Poesie“ mit dem deutschen „Dichtkunst“ vertauschen, wenn man von der Dichtung im engern Sinne sprechen will. Die Poesie ist vorzugsweise die Kunst des innern Sinnes; die Sprache ist zwar ihr Organ, wodurch sie leiblich sich offenbart, wodurch das Gedicht eine Existenz gewinnt und in der Zeit sich erhält; aber die sprachlose Poesie, die das rechte Wort noch sucht, ist die ursprüngliche, und wenn auch ein vollendetes Gedicht wie gediegen in bestimmten Worten erscheint, in voller Rüstung gleich der Minerva aus dem Haupte des Jupiters dem Geiste des Dichters entspringt: so ist doch das Wort immer nur conventionelles Zeichen des poetischen Begriffs. Das Gedicht hat sein eigentliches wahres Dasein nur im Gemüth, und wir müssen es in unserem Gemüth

zum zweiten Male lebendig nachdenken und nachschaffen, wenn es von uns ganz genossen und ganz empfunden werden soll.

Es bleibt also das Gedicht immer der schöne Ausdruck der von der Außenwelt erregten Innenwelt durch bildliche Darstellung im Wort. Selbst in unserm eigenthümlichsten Gefühl ist es doch immer der Eindruck der Außenwelt, den wir in uns verarbeiten. Was aber auch die Seele des Menschen durchbeben und durchzittern mag, die Sprache des Dichters bringt es zum Ausdruck und dieser Ausdruck geschieht auf drei verschiedene Weisen: indem der Dichter entweder ruhig erzählt, oder lebendig erregt seine Gefühle ausspricht, oder Personen handelnd einführt. Da entstehen denn drei Dichtweisen: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen, wie Goethe sagt, können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden. Im älteren griechischen Trauerspiel sehen wir sie gleichfalls alle drei verbunden und erst in einer gewissen Zeitfolge sondern sie sich. So lange der Chor die Hauptperson spielt, zeigt sich Lyrik oben an; wie der Chor mehr Zuschauer wird, treten die Andern hervor, und zuletzt, wo die Handlung sich persönlich und häuslich zusammenzieht, findet man den Chor unbequem und lästig. Im französischen Trauerspiel ist die Exposition episch, die Mitte dramatisch, und den fünften Act, der leidenschaftlich und enthusiastisch ausläuft, kann man lyrisch nennen.

Manche epische Gedichte, wie z. B. die Balladen von Goethe oder Heine, obwohl sie ganz gegenständlich uns ein Bild oder eine Begebenheit vorführen, sind doch der Stimmung nach, die sie erwecken und aus der sie erwuchsen, durch und durch lyrisch, zur musikalischen Darstellung im Gesange auffordernd. Oder ein Mat=

thisson'sches „Mondscheingemälde", das äußerlich bloß eine Beschreibung zu sein scheint von dem, was der Dichter im Mondschein sah, ist doch innerlich so musikalisch, daß die Mondscheinbilder unser Gemüth ganz so stimmen, wie der gemüthlich erregte Dichter von solcher Grundstimmung ausging, als er uns die Landschaft im Mondschein zu schildern begann. In der Einheit dieser Stimmung beruht die Einheit des Gemäldes, kommt eine bestimmte Idee zur Darstellung und wird durch diese Darstellung auch im Gemüth empfunden, während eine bloße Beschreibung das Gefühl kalt läßt und nur den Verstand beschäftigt. Da nun, wie schon angedeutet, kein Dichter seine Phantasie schöpferisch walten lassen kann, ohne gemüthlich erregt zu sein, so geht ein lyrischer Grundton auch durch die epische und dramatische und die sogenannte didaktische Poesie. Und wiederum, da in jeder Dichtung das Gefühl und Phantasiegebild sich zu lebendiger Gestalt verdichten muß, so nimmt auch die Lyrik Antheil an der epischen und dramatischen Form.

Indessen ist es doch nöthig, diese Dichtweisen von einander zu unterscheiden, so sehr sie auch in Poesien selbst mit einander vermengt erscheinen. Man bringt dann ein Gedicht in diejenige Klasse, von der es das Meiste an sich hat.

Die ältern Theoretiker haben noch eine vierte Gattung, die lehrende oder didaktische, hinzugethan; allein diese kann nur dann poetisch genannt werden, wenn sie in obigen Formen erscheint. Es ist immer entweder eine Erzählung, Beschreibung, ein begeisterter Ausbruch oder Erguß inniger Empfindung, wohl sogar Handlung, worin sich eine Lehre darthut. So ist z. B. Musarion von Wieland wohl ein Lehrgedicht, aber in Form eines anmuthigen Epos, worin auch Lyrisches und Dramatisches abwechselt. Tiedge's Urania könnte man ein gedanken-lyrisches Gedicht von größerm Umfange nennen, und Nathan der Weise

ist ein wirkliches Drama. Je weniger aber in solchen Gedichten das Bestreben zu lehren und sich in Sentenzen auszusprechen wahrgenommen wird, desto mehr poetischen Gehalt haben sie. Wie ermüden z. B. die Lehrgedichte der ältern deutschen Schriftsteller von Hagedorn, Gleim, selbst von Wieland und Tiedge, und in welcher Frische und Lebendigkeit erhält uns des großen Byrons Harald, der doch so viel Tiefgedachtes und Empfundenes darbietet, und gewiß noch vor fünfzig Jahren ein Lehrgedicht würde genannt worden sein.

Am wenigsten verdient ein Lehrgedicht poetisch genannt zu werden, das wissenschaftliche oder andere prosaische Gegenstände darstellt. Dergleichen haben die Franzosen und auch die Deutschen, z. B. Kästners Gedicht von den Kometen, Tscharners Regeln von der Wässerung der Aecker, in Versen u. s. w. Doch lassen Sie uns hierüber wiederum Goethe hören. In dem 49. Bande seiner Werke schreibt er also: „Es ist nicht zulässig, daß man zu den drei Dichtarten: der lyrischen, epischen und dramatischen, noch die didaktische hinzufüge. Dieses begreift Jedermann, welcher bemerkt, daß jene drei ersten der Form nach unterschieden sind und also die letztere, die von dem Inhalt ihren Namen hat, nicht in derselben Reihe stehen kann. — Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren werth wäre; er muß die Lehre selbst daraus ziehen, wie aus dem Leben. Die didaktische oder schulmeisterliche Poesie ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik, deshalb sie sich bald der einen, bald der andern nähert; aber sie ist, so wie die beschreibende, die schildernde Poesie, immer eine Ab- und Nebenart, die in einer wahren Aesthetik zwischen Dicht- und Redekunst vorgetragen werden sollte. Der eigene Werth der didaktischen Poesie, d. h. eines lehrreichen, mit rhythmischem Wohllaut und

Schmuck der Einbildungskraft verzierten, lieblich oder energisch vorgetragenen Kunstwerkes, wird deßhalb keineswegs verkümmert. Von ungereimten Chroniken an, von den Denkversen der ältern Pädagogen bis zu dem Besten, was man dahin zählen mag, möge Alles gelten, nur in seiner Stellung und gebührenden Würde."

Es bestehen also nur drei Gattungen der Poesie, deren jede wieder ihre Unterarten hat.

Zur epischen oder erzählenden gehören nämlich alle Poesien, die irgend eine Begebenheit oder auch eine bloße Erscheinung im Raume entweder erzählen oder beschreiben, also Natur- und Landschaftsgemälde, Schilderung von Naturerscheinungen, äsopische Fabel, Allegorie, Parabel, Mythe, poetische Erzählung, Roman, Novelle, Märchen, Idylle, Romanze, Ballade, Epos oder Heldengedicht.

Lyrische Gedichte sind solche, in denen der begeisterte Dichter seine Empfindungen und Gedanken ausdrückt. Hierher gehören alle Lieder ernsten und scherzhaften Inhalts, geistliche und weltliche, verschiedene Arten von künstlichem Versbau meist spielenden und tändelnden Inhalts, als Madrigal, Rondeau, Triolet, Sonett, Ghasel; dann Elegien, Heroiden, Dithyramben, Hymnen und Oden, zuletzt Poesien von größerm Umfange, die dann gewöhnlich episch und lyrisch zugleich sind, z. B. die sogenannten Lehrgedichte und andere in Sestinen oder Stanzen verfaßte Gedichte; auch Epigramme oder Sinngedichte, Gnomen und poetische Episteln gehören hierher und sind gleichfalls episch und lyrisch zugleich.

Dramatisch ist jede Dichtung, welche anscheinend eine Handlung vor unsern Augen geschehen läßt, so daß nicht der Dichter, sondern statt seiner die Personen der Handlung selbst reden und handeln. Dahin gehören: Tragödien, Komödien, sogenannte Schauspiele, Opern, Singspiele, und auch wohl bloße Scenen.

Die Lehre von diesen verschiedenen Dichtarten gehört eigentlich in die Poetik, die man, dem beliebten Absonderungssysteme der Wissenschaft gemäß, von der Aesthetik trennt. Allein ich glaube, daß sie durchaus in dieser Wissenschaft nicht wegbleiben dürfe, und da wir durch unsere minder strenge Lehrweise, die mehr vertraute Mittheilung als Unterweisung ist, nicht eben gebunden sind, will ich sie in der Geschichte der poetischen Literatur, wo einzelne Dichter und ihre Werke erwähnt werden, an ihrer Stelle anführen.

Vierundvierzigster Brief.

Eine Geschichte der Poesie habe ich Ihnen versprochen, d. h. eine Andeutung ihres Entwicklungsganges; wir werden so am leichtesten das Wesen derselben erkennen, wenn wir die vorzüglichsten Werke, und wie sie entstanden seit Menschengedenken, beschreiben.

Ganz so wie bei der Musik, wie wir schon gesagt haben, ist es hier gegangen, und Sie brauchen nur den Brief wieder hervorzusuchen, wo über jene Kunst gesprochen worden, so haben Sie auch zugleich die Anfänge der Poesie. Auch hier haben Klima, Boden, Gegend, und nächstdem Staatsverfassung und Religion großen Einfluß ausgeübt. Die Ahnung eines höhern Lebens, das Uebersinnliche und Ideale that und thut sich noch heut zu Tage auch bei ganz rohen Völkern kund.

Die Verbindung desselben mit der sinnlichen Welt bildete bei den Menschen die Poesie, die sich dann in Wort und Gesang auszusprechen suchte. Bei den Indiern war es ein süßer Schmeichelgeist, der sich in den zartesten Empfindungen äußerte. Lesen Sie die Sakuntala, ein indisches Drama in der gelungenen Bear-

beitung von Lobedanz (Leipzig 1854). Unnachahmlich schön sind dort die zartesten Gefühle gemalt, Liebe, Treue, Anhänglichkeit und Frömmigkeit; besonders ist es anziehend zu lesen, wie innig vertraut jene unschuldigen Menschen mit der Pflanzenwelt lebten. Welche Sorgfalt für sie, welche heilige Scheu, sie zu verletzen! Denn sie schien ihnen beseelt von Liebe und Unschuld, wie sie!

„Mit Staunen", sagt Duschmanta in dem eben erwähnten indischen Drama, „mit Staunen betrachte ich die Frommen und ihren ehrwürdigen Aufenthalt. Wohl geziemt es reinen Geistern, von balsamischer Luft sich zu nähren in dem Walde, wo die Bäume des Lebens blühen; sich zu baden in gelben Bächen, die der goldene Lotosstaub färbt, und im geheimnißreichen Bade ihre Tugend zu stärken; zu sinnen in Höhlen, deren Kiesel tadellose Edelsteine sind, und ihren Begierden zu gebieten, wenngleich Nymphen von unvergleichlicher Schönheit sie umgaukeln."

„Du siehst", spricht er ferner, „einen frommen Jogi unbeweglich stehen und sein dickes, straubiges Haar halten, die Augen auf die Sonnenscheibe gerichtet. Sein Leib ist halb bedeckt mit einem Termitengebäude von Thon; eine Schlangenhaut vertritt die Stelle der priesterlichen Schnur und gürtet zum Theil seine Lenden; viele knotige Pflanzen umwinden und verwunden seinen Hals, und ringsum verbergen die Vogelnester seine Schultern. In der Mitte eines solchen Haines blüht als süßeste Blume Sakuntala, zart, wie eine frisch aufgeblühte Mallika, welche für die zarten Bäumchen und Pflanzen, die unter ihrer Pflege stehen, die Neigung einer Schwester fühlt. Ein Einsiedlerkleid von geflochtenen Fasern liegt auf ihren Schultern. Die Madhaiwpflanze, spricht sie, ist meine Schwester; kann ich wohl anders, als ihrer pflegen? Der Amrabaum, spricht sie, winkt mit den Fingerspitzen seiner Blätter, uns ein Geheimniß in's Ohr zu sagen. Wie frische Blüthen die Stengel, so schmücken ihre Hände die sorglos

herunterhängenden Arme, ihr Busen lebt von tiefen Athemzügen, und ihre gelösten Locken, denen das Band entfiel, faßt eine der lieblichen Hände."

Wie begeistert Goethe von der „Sakuntala" spricht, zeigt sich in den Distichen:

„Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen,
Nenn' ich, Sakuntala, dich, und so ist Alles gesagt!

Unser Herder sagt: „Das einfache Märchen der „Sakuntala" beut in der größten Mannichfaltigkeit eine Reihe von Scenen dar, die von der sanftesten Idyllenanmuth im Hain der Einsiedler zum höchsten Epos eines Paradieses über den Wolken reichen. Mit Blumenketten sind alle Scenen gebunden, jede entspringt aus der Sache selbst, wie ein schönes Gewächs, natürlich. Eine Menge erhabener sowohl als zarter Vorstellungen finden sich hier, die man bei einem Griechen vergebens suchen würde: denn der indische Welt- und Menschengeist selbst hat sie der Gegend, der Nation, dem Dichter eingehaucht." Dem Drama selbst fehlt es, trotz der vorwaltenden Lyrik und zarten Gefühlsmalerei, nicht an dramatischem Leben und spannender Schürzung wie Entwirrung des Knotens, der an einen Ring geknüpft ist, den der König einst der Sakuntala bei seiner Vermählung mit dieser Tochter des Einsiedlerhaines geschenkt, den diese aber verloren hatte.

Das wunderschöne Märchen vom König Nala und der Königstochter Damajanti ist Ihnen vielleicht schon bekannt? Nicht wahr, eine würdige Parallele zur Penelope, diese Damajanti! Ueberhaupt sind in der indischen Poesie die handelnden Charaktere überwiegend auf Seite der Frauen, während die Männer nach dem religiösen Hauptdogma von der Abtödtung aller Leidenschaft und

dem Streben nach Götterruhe mehr im geduldigen Ertragen der Entbehrung, in gottesfürchtiger Entsagung die Größe suchen. In dieser Abtödtung des Fleisches und der Verachtung aller sinnlichen Genüsse und irdischen Glanzes liegt ein christlicher Zug, ein bedeutsamer Gegensatz zum griechischen Geiste, der das Göttliche nur in seiner Einheit mit der Sinnlichkeit faßt. Doch ich kann Ihnen eine Schrift empfehlen, die Sie auf bequeme Weise in die Hallen indischer Dichtung und Anschauungsweise einführt:

„Indische Sagen.“ Von Dr. A. Holtzmann. (2 Bde.) Stuttgart 1854.

worin Sie aus dem großen Heldengedichte Mahabharata das Werthvollste, dann den Rama nach Valmiki, das abgerundetste Epos, in einer vortrefflichen Uebersetzung und Bearbeitung finden, welche durch edle Einfachheit und poetische Frische den Geist des Originals treu abspiegelt, ohne ängstlich nach wörtlicher Uebersetzung zu streben und der deutschen Sprache Gewalt anzuthun. Ich kann es mir nicht versagen, Ihnen aus dem ersten Theile des Holtzmann'schen Werkes eine charakteristische Probe mitzutheilen:

König Usinara's Mitleid.

Usinara, der König, hielt
Ein Opfer an der Jamuna.
Da kam, von einem Habichte
Verfolgt, in des Königs Schooß
Geflogen eine schüchterne Taube
Und flehte ihn um Hülfe an.

Der Habicht:

Du wirst von allen Königen stets,
O Fürst, gerühmt als pflichtgetreu;
Wie kommt es, daß du dennoch thust,
Was jeder Pflicht zuwider ist?

Beraube mich der Speise nicht,
Auf die ich angewiesen bin.
Mich plagt der Hunger, gegen die Pflicht
Nimmst du mir meine Nahrung weg.

Der König:
Vor dir, du großer Vogel, in Furcht,
Mit zitterndem Leib, zu retten sich,
Ist zu mir dieser Vogel gekommen
Und suchet für sein Leben Schutz.
O Habicht, wie verstehst du nicht,
Daß meine Pflicht vor Allem ist,
Die flüchtige, mir vertrauende Taube
Nicht auszuliefern an den Feind?
Denn wer die Kuh, die Mutter der Welt,
Wer einen Brahmanen erschlägt,
Und wer den bangen Schützling verläßt,
Die haben Alle gleiche Schuld.

Der Habicht:
Die Speise ist's, die Alles erhält,
Durch Speise erwächst und lebt das Thier.
So schwer man eine Sache vermißt,
Man kann doch leben ohne sie,
Nur wenn man auch die Speise vermißt,
So lebt man nicht mehr lange Zeit.
Da ich jetzt meine Speise vermisse,
So werden bald, o Herr des Land's,
Aus meinem Leibe die Hauche des Lebens
Wegziehen in des Todes Reich.
Bin ich erst todt, so stirbt auch bald
Mein Weib und meiner Kinder Schaar.
Indem du eine Taube beschützest,
Schickst du uns Alle in den Tod.
Ist eine Pflicht mit andern im Streite,
So ist sie keine wahre Pflicht.

Nur wenn nicht andre Pflichten die Pflicht
Aufheben, ist sie wirklich Pflicht.
Wenn aber untereinander die Pflichten
Sich streiten, so befolge man
Die größ're; drum bedenke, o Fürst,
Was hier die größ're Pflicht erscheint.

Der König:

Sehr schön und weise redest du,
Und hast die Pflichten wohl gelernt,
Du bist vielleicht der König der Vögel,
Suparn, der alle Dinge weiß.
Wie aber meinst du, daß erlaubt
Den Schützling auszuliefern sei?
Zu deiner Speise, weisester Vogel,
Aus unserem Vorrath wähle dir.
Nimm Stiere dir, nimm Eber und Hirsch,
Nimm einen Büffel, wenn du willst,
Und was du sonst zur Nahrung begehrst,
Sag' an, es wird herbeigeschafft!

Der Habicht:

Ich esse weder Ochsen noch Eber,
Noch Hirsche oder andres Wild.
Die mir vom Schöpfer verliehene Speise,
Die Taube, Fürst, die gib heraus!
Denn daß der Habicht Tauben verzehrt,
Das ist bestimmt von Ewigkeit.

Der König:

Das ganze Reich der Siwier,
O großer Vogel, geb' ich dir,
Und was du nur zu haben begehrst,
O Habicht, Alles geb' ich dir,
Nur diese Taube gebe ich nicht,
Die Hülfe suchend zu mir kam.

Der Habicht:

Usinara, o Herrscher der Menschen,
    Wenn du so sehr die Taube liebst,
So gib von deinem eignen Fleisch
    So viel mir, als die Taube wiegt.

Der König:

O Habicht, billig scheinet und gut,
    Was jetzo du von mir verlangst;
Ich werde gern mein eignes Fleisch
    Zumessen auf der Waage dir.

Drauf schnitt der König ohn' Bedenken
    Ein Stück von seinem Fleische ab,
Und wog es mit der Taube; da war
    Die Taube schwerer als das Fleisch.
Und wieder schnitt Usinara sich
    Mehr Fleisch noch aus dem Leibe heraus,
Doch immer war der Taube Gewicht
    Viel größer auf der Waage Maß.
Da stieg mit ausgeschnitt'nem Fleisch
    Der König auf die Waage selbst.

Der Habicht:

Indra bin ich, der König des Himmels,
    Die Taube ist des Feuers Gott;
Wir sind, um deine Tugend zu prüfen,
    Hierher gekommen, frommer Fürst.
Daß du dir von den Gliedern das Fleisch
    Geschnitten hast, o Herr des Land's,
Das wird dir unvergänglichen Ruhm
    Bereiten in der ganzen Welt.
So lange auf der Erde die Menschen
    Von dir erzählen, Länderherr,
So lange sei im Himmel dir
    Mit Ruhm ein Wohnplatz eingeräumt.

So sprechend zu dem König, stieg
    Zum Himmel wieder Indra auf.
Den Himmel hatte Usinara sich
    Durch seine Tugend selbst verdient.
Der pflichtgetreue König stieg
    Zur Götterwohnung leuchtend auf.

Kräftiger gestaltete sich die persische Poesie, weil dieses Volk selbst in Kriegen seine Kraft übte und heiterer in's Leben schaute. Die geistreiche Poesie der Perser mögen Sie aus Goethe's westöstlichem Divan kennen lernen, welches Buch eine Sammlung lyrischer, den Persern nachgebildeter Gedichte ist. Es wird Ihnen unendliches Vergnügen gewähren, in eine Welt versetzt zu werden, die gewöhnlichen Lesern noch immer ganz fremd ist, weil sie nur in kleinen, unscheinbaren Schalen das Poetische darreicht.

Neue Liebschaften.

(Fr. Rückert.)

Zwei gar verschiedene Schwestern,
Die liebe ich seit gestern;
Und fraget ihr, wie heißen sie?
Persisch-arabische Poesie.

Neue Liebschaft blendet immer:
Könnt' ich sie recht euch malen,
Jede in ihrem eignen Schimmer,
Wie sie das Herz mir stahlen!

Die Perserin ist ein gesprächig Kind,
Doch spricht sie nicht mit den Leuten,
Sie läßt sich am liebsten vom Frühlingswind
Die Räthsel der Blumen deuten.

In schöne Gärten zurückgezogen,
In süßen Träumen,
Unter schattigen Bäumen,
An durchsichtigen Wogen.

Wie die Welle, so ist ihr Sinn,
Des Himmels Wolken spiegeln sich drin,
Wie Quell und Aug' in einander spiegeln,
Darüber sinnt sie und möcht' es entsiegeln.

Sie schließet ihres Gartens Thor
Der Welt verworrenem Lärmen,
Im Nachtigallen- und Rosenchor
Zu schwärmen und sich zu härmen.

Sie hüllt sich in ihre Düfte,
In ihrer Farben Gewimmel,
Schwingt übers Leben hinweg und seine Grüfte
Sich graden Flug's aus ihrem Garten zum Himmel.

Die bräunliche Araberin,
Mit muthigem Blick, mit feurigem Sinn,
Getragen von Rosses Brausen,
Stürzt freudeschauernd sich in des Lebens Grausen.

Die ist überall dabei,
Wo Zeltpfähle man abbricht und steckt,
Bei feindlicher Stämme Kriegsgeschrei,
Und wo Karavanen der Räuber schreckt.

Wo die Flamme gastlich lodert,
Die zu sich den Wandrer fodert;
Unter Bettlern, unter Fürsten,
Unter Lieb'- und Rachedürsten;

In den durstigen Wüsten,
Wo Löwe lechzt und Schlange zischt,
Wo sich Kameel an der Tränk' erfrischt,
Sein Junges an den Brüsten;

In Zelten und in Städten,
Auf Märkten und auf Fluren:
Es treibt sie, jede Stelle zu betreten,
Dem Leben nachzugehn auf allen Spuren.

Nur eine Stimm' im vollen Chor
Ist ihr der Liebe Gekose,
Ihr in des Lebens reichem Flor
Nur eine Blume die Rose.

Sie nennt aller Geschlechter Samen
Bei eignen Namen, wie ihre Kinder,
Sie ruft ihr Kameel mit hundert Namen
Und den Löwen nicht mit minder.

An sinnlicher Fülle der Griechin gleich,
Doch an Empfindung wärmer,
An Kraft und Ausdruck noch einmal so reich,
Und nur an Maß und Besonnenheit ärmer.

Hier erzeugte sich auch das phantastische Märchen, das über alle Grenzen der Natur und Wahrscheinlichkeit sich Zwerge und Riesen, Feen und Zauberer und ein ganz eigenes Leben voll Wunder schuf und so unbekümmert um das Treiben der Welt und um die arme Erde in überirdischen Regionen Pracht und Wonne träumt. Diese Märchen verbreiteten sich bald nach Arabien, wo sie auf den langen Reisen den Karavanen in den Sandwüsten die Zeit verkürzten und dem Unmuth steuerten und Blumen auf die gras-, baum- und quellenlose Steppe streuten. Die Tausend und eine Nacht haben Ihnen schon als Kind so manches duftende Märchenröslein dargeboten, daß ich Ihnen nicht erst lange von dem süßen Zauber dieser Art Poesie zu reden brauche. Von Hammer und Rückert haben uns davon den innersten Kern in Uebersetzungen und Nachbildungen gegeben. Aber eine Auswahl ist

allerdings vonnöthen, da manche jener orientalischen Märchen zu sehr dem Sinnesgenuß und der Goldsucht fröhnen. Sittlich reiner, keuscher, gemüthstiefer sind unsere deutschen Volksmärchen. Ich empfehle Ihnen Hauffs Märchenalmanach und der Gebrüder Grimm Haus- und Kindermärchen; von beiden Werken, die in keiner gebildeten Jungfrau Büchersammlung fehlen sollten, versäumen Sie nicht, die Vorreden zu lesen.

Sie werden sich um so eifriger in diese Märchenwelt vertiefen, wenn ich Ihnen sage, daß in ihr der alte Naturmythus der Völker sich bewußt oder unbewußt fortsetzt, daß, so lose und willkürlich die Phantasie auch mit ihren Gebilden umspringt und so Manches sie in's Ungeheure übertreibt, doch hinter diesem phantastischen Spiel ein gedankenvoller Ernst steckt, daß im echten Volksmärchen ein Schatz von Poesie verborgen liegt, den freilich nur poetische Gemüther zu heben verstehen, denen auch das Wunder Wahrheit und Wirklichkeit hat, weil sie das Ideale fühlen und empfinden. Die Märchenerzähler waren ja eigentlich solche liebe und gemüthliche Menschen, die inmitten einer drängenden und beengenden Sorgen- und Kummerwelt mit ihren Empfindungen in unsichtbaren Reichen schwebten, dort sich Bilder schufen, die sie dann ihren Lebensgenossen zeigten, um sie gleichfalls, wenn auch nur in den Erzählungsstunden, Jammer und Plage vergessen zu machen. Nur dem gedankenlosen Materialisten oder Weltkinde, dessen Auge nicht weiter reicht, als die nach dem Stück Brot ausgestreckte Hand, oder dem allzunüchternen Verstandesmenschen kommt dieses Treiben närrisch vor. Sie fragen überall, wenn sie eine Geschichte hören: Ist sie auch wahr? und an Wunder glauben sie nicht. Ueber die größten Wunder, die täglich in der Natur vor unsern Augen geschehen, haben sie nie nachgedacht, Geist und Herz klebt nur an der wirklichen Erscheinung; daß die Entstehung der Dinge selbst ein Wunder sei, ist ihnen nie ein-

gefallen. Aber der Dichter mit seiner ahnenden Seele sieht das Alles, und weil er sich's nicht erklären kann, so sucht er es in seine Empfindung aufzunehmen und es entsteht in ihm ein seliges Gefühl, in welchem ihn die Phantasie immer mehr hinein in das Unbegreifliche führt, bis er sich seine eigene Natur nach eigenen Gesetzen schafft, in der ein Strohhalm und eine Nußschale Zwiesprache halten und zu handelnden Personen werden. Das lästige Gesetz der Schwere ist aufgehoben, in Siebenmeilenstiefeln fliegt der Wanderer durch die Länder, und der Zauberstab verwandelt den Fels in einen Goldberg. Leser und Hörer werden selber von dem Zauber ergriffen, daß sie die gemeine Wirklichkeit vergessen und, wenn auch nur auf Momente, an die Realität der unsichtbaren Kräfte glauben, die über der Materie walten und sich nach Belieben verändern. Ein wahres Märchen verstattet keine Nutzanwendung wie die Fabel, keine prosaische Erklärung, es ist durch und durch ideal, die Phantasie herrscht unumschränkt, andere Gesetze gelten in ihrem Reich, als in der wirklichen Welt, die an Raum und Zeit gebunden ist, es hat keine andere Wirkung und keinen andern Zweck, als heitere Stimmung mitzutheilen, ohne eben leibliche Nahrung oder sinnliche Erquickung darzureichen, so wie man Kindern Geschichten erzählt, auf daß sie Hunger, Spiel und andern Kummer vergessen, der sie zum Weinen gebracht.

Fünfundvierzigster Brief.

Wie das Volk Israel im strengsten Abschluß vor allen übrigen Völkern seine ihm gewordene hohe Aufgabe zu verwirklichen hatte, wie es Gut und Blut daran setzte, seinen Jehovah-Glauben

und die daraus erwachsene Sitte zu retten, zu erhalten und wieder zu gewinnen, trotz aller Rückfälle zum Heidenthum und aller sinnlich-reizenden Verlockungen der heidnischen Culte: so steht auch die hebräische Poesie einzig da als eine vom Jehovah-Glauben ganz durchdrungene, heilige und nach Heiligung ringende. Wir finden bei ihr nicht die phantastische Märchenwelt der Perser und Araber, schimmernd und glänzend, Reichthum und Genuß, Ehre und Macht als das Wünschenswertheste verherrlichend, nicht die barocken ausschweifenden Formen der indischen Poesie, welche das Göttliche wohl sucht, aber in zahllosen Götterbildern es verliert und in dumpfem Hinbrüten, in Vernichtung der menschlichen Persönlichkeit das Ziel des Lebens erkennt, — auch nicht die schöne Einheit von Geist und Materie der griechischen Poesie mit ihrer plastischen Anschaulichkeit und heiteren Lebenslust, die freilich auch das Unsittliche in schöne Formen kleidet: sondern wir finden einen vorherrschenden Zug des sittlichen Ernstes, wie er aus einem gotterfüllten Gemüthe entspringt, das in der Erfüllung der Gebote des einigen wahren Gottes das Ziel alles menschlichen Lebens und Strebens erkennt, eine überwiegende Beziehung aller natürlichen Dinge auf den über- und außerweltlichen Gott als ihren Schöpfer und Herrn, die es zu keiner Naturseligkeit, zu keinem Verherrlichen weltlicher Macht und Größe kommen läßt, freilich auch menschliche Thatkraft und Charaktergröße nicht zum Gegenstand der Darstellung machen kann, da Jehovah es ist, der in den Nationalhelden Beides, das Wollen und Vollbringen wirkt, der durch seinen Knecht Moses sein Volk aus ägyptischer Sklaverei befreiet, sich an die Spitze des Zuges stellt, allen Gefahren abhilft — der aus dem Munde des Propheten redet und den König Saul, sobald dieser etwas für sich sein und seinen eigenen Willen durchsetzen will, vom Throne stößt. Ein Heldengedicht im engeren Sinne konnten die Hebräer nicht haben, dafür ist ihre ganze Geschichte eine große Epopöe, ein Hel-

dengedicht, das die Thaten des unsichtbaren Königs feiert, wie er straft und segnet und sein Volk wunderbar führt, wie er unter Donner und Blitz auf dem hohen Sinai das Gesetz offenbart, im Kriege die Schlachten lenkt, die Baalspriester sammt ihren Götzen zerschmettert und als der Allmächtige, Heilige und Gerechte sich aller Orten erweist. Die rechten Helden, die „Männer nach dem Herzen Gottes" sind die, welche ihre Persönlichkeit ganz in diesen Geist des Allgemeinen, des durch Priester verwalteten Gottesreiches auflösen, welche ihr Selbstbewußtsein und ihre Nationalität nur in diesem Gottesbewußtsein haben. Hierdurch erhalten die einfachen Gemälde aus dem Leben der Patriarchen, bei aller Natürlichkeit dieser idyllisch naiven Erzählungen, die schon ein Kindesgemüth fesselt, die höhere religiöse Weihe als ein Glied in der Geschichte der Offenbarung, und selbst die beiden Bücher, die am weitesten von der heiligen Geschichte abzuliegen scheinen, das Buch Esther, das die freiere orientalische Erzählung vertritt, und das Buch Tobias, das den Roman repräsentirt, sind keineswegs ohne Beziehung auf das Göttliche, da sie zeigen, wie Johovah auch in fremden Landen bei äußeren Bedrängnissen sich seiner Gläubigen annimmt. Und ebenso hat das kleine idyllische Epos Ruth (eine der lieblichsten Idyllen in den Literaturen aller Zeiten) einen historisch-theokratischen (auf die Gottherrschaft bezüglichen) Hintergrund; denn Ruth, die Moabiterin, die im Zeitalter der Richter nach Judäa einwanderte, ihren Mann verlor, aber von einem ehrenwerthen Verwandten ihres verstorbenen Gatten, dem wohlhabenden Boas zu Bethlehem, geehlicht ward, wurde hierdurch die Urgroßmutter des glorreichen Königs David. Der Charakter der beiden Frauen, der verwittweten Ruth, die sich nicht von ihrer Schwiegermutter Naemi wieder trennen will, wie sie denn schon beim Eintritt in das Land ihres früh verstorbenen Mannes gesprochen: „Dein Volk soll mein Volk, dein Gott mein Gott sein", und der treuen, sorg-

samen, frommen Naemi, desgleichen der Charakter des schlichten, gottesfürchtigen, eben so gerechten als zarten Boas, den nicht die sinnliche Lust (Cap. 3), sondern das reinste Wohlwollen (Cap. 2) zur Ehe treibt: sie zeigen genugsam die Würdigkeit dieser Davidischen Ahnen. Die Art, wie sich Ruth dem Boas näherte, war keineswegs eine zudringliche, sondern ächt nationale; die Sitte wollte im Aufheben der Decke an den Füßen an die Pflichtehe erinnern, die Abhängigkeit des Weibes sprach nicht: „Verlobe dich mit mir!" sondern: „Breite deine Flügel aus über mir!" Es waltet eine heitere Ruhe über der ganzen Erzählung, entsprechend diesem frommen Familienleben, das wie eine Stimme des Friedens aus der wirren Zeit der Richter uns anspricht und gleichsam den Beweis liefert, daß, wo solch ein Geist waltet, auch das Wachsthum des Gottesreiches noch trefflichen Boden hat.

Aus demselben Grunde, weshalb die Hebräer keine epische Poesie, etwa wie die Griechen in ihren homerischen Gesängen, hatten, konnten sie auch keine dramatische haben, denn diese ist die höchste und letzte Entfaltung jener, indem sie aus dem politischen und socialen Selbstbewußtsein des Volkes sich entwickelt. Bei den Juden ging aber das Selbstbewußtsein im Gottesbewußtsein auf, und das religiöse Verhältniß des Volkes zu Jehovah erstreckte sich bis in die äußersten Spitzen des bürgerlichen und geselligen Lebens, das bei der Strenge und dem Ernste des Cultus und Sittengesetzes nicht jenes freie, heitere Spiel entfalten konnte, ohne welches kein dramatisches Spiel auf den Brettern gedeiht.

Desto reicher quoll der Strom der lyrischen Poesie, denn ein von Jehovah's Macht und Herrlichkeit, Gnade und Treue erfülltes Gemüth, das auch in allen weltlichen Dingen den Abglanz der Weisheit und Allmacht Gottes schauete, hatte den allerreichsten Inhalt, der das Herz trieb, die Fülle seiner Empfindung auszuströmen in Gesang und Saitenspiel. Wenn die Religion über-

haupt die Mutter aller Poesie und Kunst, und das Lied wiederum die erste Entfaltung des poetischen Triebes ist: so mußte gerade auf lyrischem Gebiet die hebräische Poesie ihre schönsten Blüthen entfalten. Die Malerei oder Bildhauerkunst konnte den im verborgenen Lichte thronenden König nicht feiern; aber die Musik konnte es, die mit ihren Tönen das Unsichtbare anschaulich zu machen, das Ueberirdische in irdische Materie auszuklingen vermag; das Lied ist aber wiederum die Musik in der Poesie. Die lyrische Dichtkunst konnte — was schon ihre Name sagt — nicht sein ohne die Leyer; sie war ursprünglich mit Musik, ja mit Tanz verbunden (Richt. 16, 15. 1. Sam. 18, 7. 2. Sam. 6, 5). Die Geschichte des Volkes Israel mußte den Gesangstrieb stets rege erhalten, denn jede wunderbare Errettung aus Angst und Noth, jeder Sieg, jede Wohlthat, die dem Volke zu Theil ward, wie jedes Unglück, mit welchem Gott sein Volk heimsuchte, mußte dieses zu Gebet und Bitte, Lob und Danksagung entflammen. Historische Lieder (neben Geschlechtsregistern) waren wohl das Erste, das man einer schriftlichen Aufzeichnung werth hielt, und das später den Grundstock für die Geschichtschreibung bildete. Lesen Sie (Richter 5) das Triumphlied der Deborah und des Barak, — welch ein Schwung, welch energische Begeisterung!

Die Propheten, als Pfleger und Erhalter des geschichtlichen Geistes der Theokratie, waren auch vorzugsweise Pfleger des vaterländischen religiösen Liedes, und wie tief die Begeisterung das Herz der Nation durchdrang, zeigt das Beispiel Sauls, der unwillkürlich in die Prophetengesänge mit einstimmen mußte. Die höchste künstlerische Vollendung und Bedeutung für den Gottesdienst erhielt der Gesang durch David, den Meister auf der Lyra. Der Geist Davidischer Psalmen ergoß sich wie eine Quelle lebendigen Wassers bis in die spätesten Zeiten, obwohl die letzten Psalmen oft nur eine künstliche und bloß formelle Nachahmung zeigen, ohne

die Frische und Urkraft der ältern Meister. Der Glaube an Jehovah, der Gott und zugleich König des Volkes ist, und wiederum als Schöpfer und Herr der Welt in seiner allumfassenden Erhabenheit geahnt und empfunden wird, bringt sowohl sinnliche Bestimmtheit als ideale Hoheit in diese Oden. Ich erinnere an Psalm 115:

Nicht uns, Jehovah, nicht uns, nur deinem Namen sei Ehre,
Der Gnade, der Treue wegen, die Du an uns gethan!
Laß jetzt die Völker sagen: „Wo ist denn nun ihr Gott?"
Im Himmel ist unser Gott, und was Er will, geschieht.
Aber ihre Götzen, von Silber und Gold,
Sind Menschenhände-Werk.
Sie haben einen Mund und reden nicht,
Sie haben Augen und sehen nicht,
Sie haben Ohren und hören nicht,
Sie haben Nasen und riechen nicht,
Sie haben Händ' und greifen nicht,
Sie haben Füß' und gehen nicht,
Nicht murmeln können sie in ihrer Kehle!

Nicht besser sind, die sie gemacht,
Und Alle, die auf sie trau'n!
Du, Israel, trau' auf Gott!
Er ist dir Hülf' und Schild!
Ihr Frommen hofft auf Gott!
Er ist euch Hülf' und Schild.

Wie erhaben sind die Oden auf Gott, der den Völkern des Erdkreises gebietet! (Ps. 8, 67; auch 104). In solchen Gesängen, in den Nationalhymnen (Ps. 46; 48; 75; 76; 78; 130), in den Oden an siegreiche Könige (Ps. 20; 21; 45; 72; 110), fand das religiöse Nationalbewußtsein des Volkes seinen würdigsten Ausdruck, wie in den Tempelpsalmen (15; 24; 68; 81; 132 2c.) der eigentliche Cultus seine geistige Spitze erreichte. In Zeiten der

Noth und Trübsal blieben diese Gesänge ein Quell des Trostes; es klagte der Einzelne, es klagte das Volk Jehovah sein Leid (vgl. 2. Sam. 1; Ps. 7; 22; 55; 109 und Ps. 44; 74; 79), und doch verschmolz wieder vor demselben göttlichen Herrn das Individuelle und Nationale (Ps. 69; 77; 102), denn der Einzelne stand und fiel mit dem Ganzen. Jemehr das erhabene Bild des Gottesstaates im Herzen gottbegeisteter Männer, namentlich der Propheten, lebendig war, desto mehr und tiefer mußte auch der Zwiespalt empfunden werden im Hinblick auf die von ihrer Idee abgefallene Geschichte Israels, und wie Davidische Psalmen das Höchste in der Ode, so erreichten die Klagelieder eines Jeremias das Ergreifendste in der Elegie. Selbst Davids Klagegesang um Jonathan, seinen Jugendfreund, wurde zum Nationallied. Ich lasse dasselbe hier in einer freieren (hexametrischen) Nachbildung folgen:*)

Ach! die Helden sind todt! Wie sind die Helden gefallen!
Saget's nicht an zu Gath! Verkündiget's nicht auf den Straßen
Asklons! daß sich nicht freu'n die Töchter der schnöden Philister,
Daß nicht hüpfen vor Freud' die unbeschnittenen Töchter!
Berge Gilboa's! es mög' auf euch nicht regnen noch thauen
Fürderhin mehr, noch reife die Aehre des Feldes zum Opfern!
Denn den Helden daselbst ist ihr Schild zu Boden geschlagen,
Schild des Königs, als wär' er nimmer mit Oele geheiligt!
Jonathans Bogen und Saulus' Schwert, sie wandten sich nimmer
Leer vom Blut der Erschlagnen zurück und Fette der Starken.
Saul und Jonathan! lieb, holdselig einander im Leben,
Blieben auch ungetrennt, noch liebend im Tode vereinigt,
Schneller als Adler und tapfrer als Leu'n so waren die Helden.
Töchter Israels! weinet um Saul! Nicht wird er euch fürder
Kleiden im Purpurgewand, nicht schmücken mit goldenem Schmucke.
Ach, die Helden sind todt, gefallen inmitten des Streites,
Jonathan, liebliches Reh, auf deinen Höhen erschlagen!

*) 2. Sam. 1, 17 ff.

Leid ach! ist mir's um dich, mein Bruder Jonathan, leid mir!
Freud' und Wonne des Lebens bist du mir, Liebster gewesen
Und ich hab' dich geliebt, weit über die Liebe der Frauen.
Ach, wie sind nun dahin die Streiter! die Helden gefallen!

* * *

Gleich der lyrischen mußte auch die lehrhafte (didaktische) Poesie zu hoher Blüthe kommen, denn die Gottesidee, wie sie das Gemüth des Einzelnen und des Volkes durchdrang, strebte auch nach Verwirklichung und Offenbarung in Spruch und Lehre, in Gottes- und Weltweisheit. Der höher Begabte fühlte sich getrieben, vom Schatz seines Wissens auch dem minder Begabten mitzutheilen, und da er selber sein Wissen lebendig empfand, da seine Erkenntniß in der Begeistrung des Gemüths ihre Wurzel hatte, so mußte auch die Form der Mittheilung den höheren poetischen Charakter schwungvoller Rede an sich tragen. Das Morgenland sondert überhaupt weniger als das Abendland die Erkenntniß in ihrer abstracten Thätigkeit von der Phantasie und Empfindung; daher die Vorliebe für Bild und Gleichniß, für das Symbolische und Allegorische. Wie die lyrische Poesie im Volkslied wurzelt, so die didaktische im Sprüchwort. Nicht in langen Reden, sondern in kurzen prägnanten Sätzen, in Sittensprüchen und Gnomen, wohl auch in Räthseln fand die Weisheit ihren volksthümlichen Ausdruck, dem eine bilderreiche Sprache und ein eigenthümlicher in Parallelzeilen geordneter Rhythmus den eindringlichen musikalisch-poetischen Schwung verlieh. Was wir durch Reim und Assonanz („L a n d u n d L e u t e" — „heute r o t h, morgen t o d t") und durch das Metrum erreichen, das erreichte die hebräische Sprache durch diesen Parallelismus versartiger Zeilen, die in ihrer Aehnlichkeit oder ihrem Gegensatz, ihrer Steigerung oder Abschwächung in freierer Weise das Verhältniß von Hebung und Senkung

und gleichsam die rhythmische Bewegung des Gedankens selber darstellten. So bei der lyrischen Poesie, so bei der didaktischen.

Aehnlichkeit:

Lobe den Herrn, meine Seele —
Und was in mir ist, seinen heiligen Namen!
Lobe den Herrn, meine Seele,
Und vergiß nicht, was er dir Gutes gethan hat,
Der dir alle deine Sünden vergiebet
Und heilet alle deine Gebrechen!
(Ps. 103.)

Ich bin aufgewachsen wie ein Palmbaum im Wasser,
Und wie die Rosenstöcke, so man in Jericho ziehet.
(Sir. 24, 18.)

Oder im Gegensatz:

„Thue nichts Böses, so wiederfährt dir nichts Böses."
(Sir. 7, 1.)

Es ist ein trockener Bissen, daran man sich genügen lässet, besser
Denn ein Haus voll Geschlachtetem mit Hader.
(Spr. 17, 1.)

Steigerung:

Herr, wer wird wohnen in deiner Hütte,
Wer wird bleiben auf Deinem heiligen Berg?
(Ps. 15, 1.)

Abschwächung:

Fürchte den Herrn von ganzem Herzen
Und halte seine Priester in allen Ehren.
(Sir. 7, 31.)

Der Gedanke (in der eigentlichen Bedeutung des Wortes) war in der ganzen hebräischen Poesie so sehr das Ueberwiegende, daß Lyrik und Epik sich überall durchdrangen und eine Gedanken-Poesie sich entwickelte, wie kaum ein anderes Volk eine ähnliche aufzuweisen hat. In der Spruchweisheit haben auch die Araber Großes geleistet, sie ist bei ihnen noch reicher und glänzender, aber bei den Hebräern tiefer und sittlich reiner. Wie David der Meister der Lyra, ward sein königlicher Sohn Salomo der Meister in der Gnomenpoesie, und die später veranstaltete Sammlung der „Sprüche" ward mit des Meisters Namen geziert. Die schöne Zeit eines ruhmvoll erworbenen, von der Achtung und Verehrung aller Nachbarvölker gefeierten Friedens, die mit Salomo für Israel begann, mußte besonders günstig auf das geistige Leben der Nation wirken, und hochbegabte Männer ergaben sich mit Lust dem Nachdenken über das Wesen des natürlichen und menschlichen Lebens. Eines der herrlichsten Denkmäler dieser Zeit und der reinsten Muster didaktischer Poesie für alle Zeiten ist die Schöpfungsgeschichte (1. Mose 1) und die Urgeschichte der Menschheit. Das geoffenbarte Wort von Gott, dem Schöpfer und Regierer der Welt, vom Sündenfall und seinen Folgen — konnte es, auch von ästhetischer Seite betrachtet, vollendeter sich darstellen? Der unfaßbare, ewige unendliche Schöpfer unter dem Bilde eines Werkmeisters, der mit sich zu Rathe geht und in harmonischer Stufenfolge ein Werk an das andere reihet, vorstellig gemacht: kann die Wahrheit einfacher, kindlicher, faßlicher dargestellt werden? Ist hier nicht im kleinsten Rahmen das Bild eines unendlichen Lebensprocesses gemalt, dessen Wahrheit im Wesentlichen von der ganzen seit Jahrtausenden entwickelten Naturforschung bestätigt wird? Der Glaube an Einen Gott brachte auch in die Naturbetrachtung Einheit und Harmonie; wir finden im Buche Hiob und in den Psal-

men die prachtvollsten und treffendsten Naturschilderungen, und doch verliert sich der Sinn nie an die Außenwelt. Ich erinnere Sie an den 104. Psalm, der (wie auch A. v. Humboldt das hervorgehoben) einen Kosmos mit wenigen großartigen Zügen vor unseren Blicken entfaltet:

„Licht ist Dein Kleid, das Du anhast, Du breitest aus den Himmel wie einen Teppich.“
„Du wölbest es oben mit Wasser; Du fährest auf den Wolken, wie auf einem Wagen, und gehest auf den Fittigen des Windes,“
„Der Du machest Deine Engel zu Winden und Deine Diener zu Feuerflammen ꝛc.“

Kann, auch von sinnlicher Seite betrachtet, treffender, anschaulicher und schöner, — und wiederum von geistiger Seite reiner und würdiger, erhabener und gewaltiger Gottes Walten in der Natur gefeiert werden? „Er schauet die Berge an, so beben sie, er rühret die Berge an, so rauchen sie!“ — welch ein Bild! Je weniger die hebräischen Dichter in sinnlichen Anschauungen und Phantasieen sich verloren, um so kräftiger wirkten ihre Bilder, namentlich in prophetischer Rede. Auch bei den Propheten finden Sie, wie in den Lehrpsalmen (1; 32; 37; 49; 50; 73; 132) Didaktik und Lyrik in schönstem Bunde; großartige Bilder aus dem Natur- und Menschenleben, aber nicht, wie sonst wohl häufig in der orientalischen Dichtkunst, zur Verhüllung des Gedankens, sondern zur schärferen Markirung desselben angewandt. Ueberall wirken Verstand und Gemüth zusammen, und die Lehren und Reden überzeugen, erschüttern, begeistern und rühren in einer Weise, wie es die kunstgerechtesten politischen Reden eines Cicero oder Demosthenes kaum vermochten. Die Fabel wird wenig benutzt, da es dieses Hebels nicht bedurfte, um Moral zu predigen; die durchaus sittliche Religion brauchte den Geist des Gesetzes nur auseinanderzulegen in Sprüchen und Sentenzen, um dasselbe zu wirklicher Lebensweisheit

zu erheben. Mehr aber neigte sich der hebräische Geist zu Parabel und Gleichniß, wozu eigentlich schon Jothams Fabel gehörte (Richter 9, 8). Herder bemerkt über diese schöne Fabel: Sie ward, wie Aesop und Menenius Agrippa ihre Fabeln machten, über eine lebendige Begebenheit als Lehre an's Volk gesagt, und das ist der Fabel bester Ursprung und Zweck. Bäume reden und handeln in ihr, denn Israel lebte damals unter Bäumen in einem Hirten= und Ackerleben. Der jüngste Sohn eines verdienten Vaters, der von allen seinen ermordeten Brüdern allein übrig ist, tritt auf die Höhe des Berges, erhebt seine Stimme und spricht zum Volk, das den Unterdrücker seines Geschlechts, den Mörder aller seiner Brüder zum König gemacht hat, also:

Ihr Männer von Sichem, höret mich,
Und Gott wird auch euch hören!

Es gingen die Bäum' einmal
Zu salben einen König über sich.
Sie kamen zum Oelbaum:
„Sei König über uns!"
Da sprach zu ihnen der Oelbaum:
„Soll ich aufgeben meinen fetten Saft,
Ob dem mich Götter und Menschen ehren,
Und hingehn, daß ich über den Bäumen schwebe?"
Da sprachen die Bäume zum Feigenbaum:
„Komm du, sei unser König!"
Da sprach zu ihnen der Feigenbaum:
„Soll ich aufgeben meine Süßigkeit
Und schöne Jahresfrucht,
Und hingehn, daß ich über den Bäumen schwebe?"
Da sprachen die Bäume zum Weinstock:
„Komm du, sei unser König!"
Da sprach zu ihnen der Weinstock:
„Soll ich aufgeben meinen süßen Most,

Der Götter und Menschen fröhlich macht,
Und hingehn, das ich über den Bäumen schwebe?"
Darauf sprachen alle Bäume zum Dornbusch:
„Komm du, sei unser König!"
Der Dornbusch sprach zu den Bäumen:
„Wenn es denn wahr ist, daß ihr mich
Zu eurem König salbt,
So kommt und vertrauet euch meinem Schatten.
Wo aber nicht,
So gehe Feuer vom Dornbusch aus
Und fresse die Cedern Libanons!"

In ähnlicher Weise sagt auch der Erlöser den Pharisäern bittere Wahrheiten; er kleidete gern seine Lehre in Parabel und Gleichniß, indem er hierdurch nicht allein dem schwächern Verstande das Geistige sinnlich nahe brachte, sondern auch (was das Eigenthümliche jeder ästhetischen Darstellung ist) die äußere Anschauung zur inneren, den Begriff zum empfundenen Gedanken erhob. Die Parabeln Jesu stehen in ihrer Klarheit und Innigkeit, Einfachheit und doch schlagenden Schärfe des Vergleichs einzig da.

Unter den didaktischen Schriften des Alten Bundes ist das Buch Hiob das tiefsinnigste. Warum gerade der fromme Mensch von Schmerz und Unglück heimgesucht und oft härter gestraft werde, als der Gottlose? diese Frage führt hier zu den tiefsten religions-philosophischen Problemen, wird aber nicht direct beantwortet, sondern mit dem Hinweis auf die Natur, deren göttliche Harmonie und Weisheit, deren unerschöpfliche Fülle von Kräften und Gestalten das arme Menschenkind zur Demuth stimmen muß, und nur dem Demüthigen gibt Gott Gnade. Mit wahrhaft künstlerischem Tacte ist die dramatische Form des Dialogs zu größerer Anschaulichkeit der Belehrung gewählt; die charakteristische Scene im Himmel (von Goethe als wirksames Motiv für seinen Prolog zum Faust benutzt) leitet dies didaktische Schauspiel ein, und wiederum

bringt Gott selber das Stück zum Schluß, indem er Alles reichlich dem geprüften Hiob zurückerstattet.

Daß auch die weltliche Poesie dem hebräischen Schriftenthum nicht fremd geblieben sei, zeigt das schöne „Lied der Lieder“ oder sogenannte „Hohelied Salomo's“, das, wenn auch nicht von Salomo selber verfaßt, doch Salomonische Zeit und Anschauung stets im Auge behält. Es ist ein echtes Liebeslied, das aber durchaus nichts Anstößiges hat, wenn man sich in orientalische Weise und Sitte zu versetzen weiß. Warum — fragen Sie — ward denn das Gedicht in den Kanon der heiligen Schrift aufgenommen? Weil das Verhältniß der Gemeinde zu ihrem Herrn und Heiland bereits im Alten Bunde gern unter dem Bilde der Vermählung, der innigsten Lebens- und Liebesgemeinschaft vorgestellt wurde, weßhalb man auch christlicher Seits nicht versäumte, den Bräutigam auf Christum, die Braut auf die Kirche zu deuten. Gerade die Aufnahme dieses Gedichtes in den Kanon und die Deutung, welche man ihm gab, beweist, wie sehr der Schwerpunkt der hebräischen Literatur im Religiösen beruht.

In dem nächsten Briefe gehen wir zur Poesie der Griechen über; doch ehe Sie ihn erhalten, lesen Sie wieder recht viel über Geschichte, Mythologie und Alterthümer dieses Volkes. Etwa des jungen Anacharsis Reisen, da haben Sie Alles beisammen und der Eintritt in die schöne Griechenwelt wird Ihnen leichter. Für die Kenntniß des Mythologischen empfehle ich Ihnen nachstehendes Werkchen: „Briefe an ein junges Mädchen über die griechische und römische Mythologie“, von Wilhelmine Hildebrandt (Querfurt), 1855.

Sechsundvierzigster Brief.

Sie haben die Reisen des jungen Anacharsis wirklich vorgenommen und sind ermüdet mit dem jungen Scythen durch das Wunderland gewandert, das recht eigentlich die Heimath der Schönheit war und in Tempeln und Säulen und in Bildern und Liedern sie unvergänglich verherrlicht hat. Ja, man muß das Volk der Griechen ganz kennen, muß mit ihnen nach Troja gezogen sein und mit den Persern gekämpft haben, muß besonders ihr mannichfaltig gestaltetes Land vom Olympos und dem schönen Thale Tempe an bis zum Vorgebirge Sunium und wieder dann den Peloponnes von dem reichen Korinth bis zum mächtigen Sparta und alle die üppigen Inseln des Archipelagus kennen und dann in den Wohnungen, in den Vorhallen, in den innersten Gemächern der Frauen und Mägde und in den Gärten selbst einheimisch sein, um Sinn zu bekommen für die heitere Weise, mit der sie das Leben aufzufassen, zu verschönern und zu genießen wußten.

Wir haben schon, als wir von der Sculptur redeten, erwähnt, welch eine wichtige Stelle die Beschäftigung mit der schönen Kunst bei diesem Volke einnahm. Die Poesie war darunter nicht die letzte. Schon in den ältesten Zeiten gaben Priester Lehren und Orakelsprüche in Versen. Ein Hauptvergnügen des Volkes war, auf dem Markte oder bei Gastmählern dem Rhapsoden*) zuzuhören, wenn er, mit einem Stabe in der Hand (wie unsère Declamatoren mit einer Rolle Papier) den Tact schlagend, alte Sagen und Heldenlieder halb singend, halb sprechend (recitirend) erzählte. In den olympischen Spielen wetteiferten die Dichter gleich den Pferderennern, Kämpfern und Musikern um den Preis.

*) Rhapsode, d. h. Sänger mit einem Stabe.

Nicht alle Dichter will ich Ihnen herzählen, auch nicht die gesammte griechische Literatur schildern; es bedarf ja nur einiger Blumen, um in einem empfänglichen Gemüthe das Verlangen zu wecken, den ganzen prächtigen Garten zu sehen.

Zur Zeit, als David seine Psalmen auf dem Berge Zion sang, lebte in Kleinasien auf einer jonischen Insel Homer. Wir haben von ihm zwei große Epopöen. In der Iliade schildert er die Belagerung Troja's und den Zorn des Achilles, der die Eroberung verzögert. Die Schilderung der Schlachten sowohl als der einzelnen Helden, selbst die Einflechtung der Götter in die Handlung ist von ungemeiner Erhabenheit, Mannichfaltigkeit und Anmuth. Kein Dichter wußte wie er mit solcher Stärke die Leidenschaften darzustellen und die Zuhörer so durch Schrecken, Mitleid und innige Rührung zu ergreifen. Dabei herrscht die höchste Sittlichkeit, und mit Recht sagt Horaz von ihm:

Was schön, was schändlich und was nützlich ist,
Was nicht, das hat der alte Barde uns gar viel
Lebendiger und kräftiger erklärt,
Als alle unsere Schulphilosophie.

Doch wir verweilen nicht bei dem Meisterwerke, weil es Ihnen und jedem weiblichen Sinne schwer werden würde, mitten unter den Gemälden von Kriegsscenen das Schöne und Poetische herauszufinden und es Sie leicht von der griechischen Literatur abschrecken dürfte, wenn Sie damit anfingen. Dagegen will ich Ihnen die Odyssee empfehlen, die, ihres Inhalts und ihres Charakters wegen, menschlich anziehender ist. Es fehlen zwar auch in der Iliade keineswegs Darstellungen edler Weiblichkeit (ich nenne nur Andromache, Hektors Gemahlin, und so haben unzählige Züge von sanftern Tugenden an Männern und Frauen unaussprechliche Anmuth); allein die Hauptsache ist dort denn doch

mehr kriegerisch als friedlich, mehr kräftig als zart, mehr leidenschaftliche Bewegung als behagliche Ruhe, mehr Roheit als zarter Sinn. In der Odyssee wird der schlaue und tapfere Odysseus (Virgil nennt ihn Ulysses) dargestellt, wie er sich nach zwanzigjähriger Entfernung nach seiner Heimath, seiner geliebten Gemahlin Penelope und seinem Sohne Telemach sehnt und dennoch erst nach langen Kämpfen und Stürmen sein Ithaka erreicht.

Den Inhalt bilden demnach Reiseabenteuer zu Meer und Land und Schilderung des häuslichen Lebens der alten Welt. Anziehend sowohl für Geist und Herz ist das Gedicht, weil es einen berühmten, aber vom Unglück verfolgten, standhaft ausdauernden Mann, der auch Gatte und Vater ist, schildert. Dabei ist er frei von schwächlicher Empfindelei; mit dem höchsten Lebensmuth erträgt der Held seine Leiden und kämpft unermüdet an gegen Menschen und Götter und gegen das unbezwingliche Schicksal. Alle Glücklichen ferner, die der Dichter schildert, sind es durch häuslichen Genuß, alle Unglücklichen durch Verkümmerung des häuslichen Friedens. Die Sehnsucht der getrennten Gatten zu einander ist ergreifend und höchst rührend geschildert. Vergebens sucht den Odysseus die Göttin Kalypso auf ihrer Insel zu fesseln.

„Aber Odysseus,
Sehnsuchtsvoll nur den Rauch von fern aufsteigen zu sehen
Seines Land's, zu sterben begehrt er!"

Wie zart und fein sind dann die weiblichen Charaktere gehalten! Penelope, die treue Gattin, die sorgsame Hausfrau, welchen Anstand behauptete sie und welche Sittlichkeit bezeichnet alle ihre Handlungen, Worte und Geberden, so daß sie noch bis auf unsere Tage das Ideal einer würdigen Hausfrau, einer sorgsamen Mutter und einer zärtlichen Gattin ist!

„Eilend stieg sie herab die erhabenen Stufen der Wohnung:
Nicht sie allein; ihr folgten sogleich zwo dienende Jungfrau'n.
Als sie nunmehr die Freier erreicht, die Edle der Weiber,
Stand sie dort an der Pforte des schöngewölbeten Saales,
Hingesenkt vor die Augen des Hauptschmucks schimmernde Schleier.
Und an den Seiten ihr stand in Sittsamkeit jede der Jungfrau'n."

Den liebenswürdigsten Charakter eines naiven, anmuthigen und heitern Mädchens haben wir in der Königstochter Nausikaa. Es ist von keinem Dichter je mit so ungekünstelten und feinen Zügen so viel Anmuth und Wahrheit dargestellt worden.

Homer bezeichnet sie einfach als schön, im Gegensatz zu neuern Romandichtern, die beinahe jedes Glied, jeden Zug vom Haupt bis zum Scheitel herab malen, obwohl sie von aller Welt längst hätten hören können, daß solche Malereien langweilen und gewöhnlich überschlagen werden; unser Rhapsode weiß, daß das Schöne nicht im Einzelnen liege, sondern nur der Gesammtausdruck aller harmonisch verbundenen Theile anziehe und vergnüge. Darum sagt er nichts weiter, als:

„Dort in die prangende Kammer der Jungfrau eilte die Göttin,
Wo Nausikaa schlief, an Wuchs und reizender Bildung
Einer Unsterblichen gleich, des hohen Alkinoos Tochter.
Auch zwo dienende Mägde, geschmückt mit der Grazien Anmuth,
Ruhten an jeglicher Pfost'!"

Wir müssen voll Rührung lächeln und fühlen uns zugleich mächtig zu ihr hingezogen, wenn sie mit dem liebenswürdigsten Ernste von der Wichtigkeit ihrer kleinen häuslichen Geschäfte und ihrer eigenen Person redet.

„Väterchen, lässest du nicht ein Lastgeschirr mir bespannen,
Hochgebaut, starkrädrig, damit ich die köstliche Kleidung
Führ', an dem Strom zu waschen, die mir so schmutzig umherliegt?
Auch dir selber geziemt es, der stets mit den Edelsten umgeht,

Da zu sitzen im Rathe geschmückt mit reinen Gewanden.
Und fünf Söhne zugleich sind dir im Palaste geboren,
Zween von ihnen vermählt, und drei in der Blüthe der Jugend.
Diese wollen beständig in neugewaschener Kleidung
Gehen zum Reigentanz; und es kommt doch Alles auf mich an."

Mit welcher Anmuth und Würde ist dann die häusliche Arbeit, hier das Waschen der Gewande, geschildert. Und wirklich beruht auf dem Fleiße und der Geschicklichkeit in diesen Geschäften großen Theils das häusliche Wohlbehagen. In alten und mittlern Zeiten haben sich Königstöchter denselben unterzogen und sind deswegen weit höher geachtet gewesen, als die heutigen Morgenländerinnen, die in trägem Müßiggange ihre Tage verleben.

„Aber, nachdem sie des Stroms anmuthiges Ufer erreichet,
Wo man gehöhlt Waschgruben mit rinnender Fluth, die beständig
Klar durchhin sich ergoß, die schmutzigsten Flecken zu säubern;
Dort nun spannten sie eilig die Maulthier' ab von dem Wagen.
Jene trieben sie drauf an des wirbelnden Stromes Gewässer,
Daß sie im lieblichen Grase sich weideten; selbst vom Geschirr dann
Trugen sie alle Gewand' in die dunkele Fluth der Behälter,
Stampften sie schnell mit den Füßen, und eiferten unter einander.
Aber nachdem sie gewaschen, und jeglichen Flecken gereinigt,
Breiteten sie die Gewand' am Ufer des Meers nach der Ordnung,
Wo den kiesigen Bord am reinsten gespült das Gewässer."

Und nun nach vollendetem Tagewerke — welch' heiteres, munteres und fröhliches Mädchenleben! Nicht daheim sitzen, das Köpfchen in die hohle Hand gelegt und über flache Romane nachsinnen oder auch Thränen vergießend, eine welsche Arie beim Clavier absingend oder, wenn's hoch kommt, im Kreise von Frauen und Mädchen Kaffee oder Thee schlürfend, die Neuigkeiten der Stadt besprechend und die Moden, und am Ende in die Nacht hinein mit lächerlichem Ernst stillschweigend Karten spielend! Wie ganz anders Nausikaa mit ihren Gespielinnen!

„Jetzo, vom Bad' erfrischt und gesalbt mit geschmeidigem Oele,
Nahmen sie fröhlich das Mal am grünenden Ufer des Stromes,
Harrend, bis ihre Gewand' am Strahl der Sonne getrocknet.
Als sie nunmehr der Kost sich gelabt, die Mägd' und sie selber,
Spieleten sie mit dem Balle, vom Haupt die Schleier sich nehmend.
Aber die blühende Fürstin Nausikaa hub den Gesang an.
So wie Artemis stolz einhergeht, froh des Geschosses,
Ueber Taygetos' Höh'n und das Waldgebirg' Erymanthos,
Und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen;
Auch begleitende Nymphen, des Aegiserschütterers Töchter,
Ländliche, spielen umher; und herzlich freuet sich Leto;
Denn sie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz;
Leicht auch wird sie im Haufen erkannt; doch schön sind sie alle:
Also schien vor den Mädchen an Reiz die erhabene Jungfrau."

Ueberall zeigt uns der Dichter seine Geschöpfe plastisch, d. h. in festen Umrissen der Form und gegenständlichen Handlung, so daß man beinahe aus jedem Verse eine Statue bilden könnte. Ebenso plastisch ist auch das Pathos (d. h. die Empfindung) geschildert. Nicht wie bei den Neuern tiefe, gleichsam mit Farben aufgetragene, vielseitige Entfaltung des menschlichen Gemüths, des inneren Lebens, wo jede Regung des Herzens bis in's Einzelne zergliedert wird, sondern schlichter, einfacher, aber natürlicher Erguß kräftiger und gesunder Empfindung, die sich in der Handlung ausprägt. So in dieser Gesinnung sagt Nausikaa dem Manne Lebewohl, den sie sich heimlich zum Gatten gewünscht hatte.

„Und Nausikaa jetzt, mit göttlicher Schöne geschmücket,
Stand dort neben der Pfoste des schönen gewölbeten Saales,
Mit anstaunendem Blick Odysseus lange betrachtend;
Und sie begann zu jenem, und sprach die geflügelten Worte:
Freude dir, Gast! doch daß du hinfort auch im Lande der Väter
Meiner gedenkst, da du mir zuerst dein Leben verdankest!"

Wenn man die Dichtungen der Alten aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, so wird man auch Sittlichkeit bei ihnen nicht

vermissen; aber sie treiben dieselbe nie bis zur affectirten Sprödigkeit und Ziererei. Hingegen sind Züge der zartesten Humanität allenthalben bei ihnen anzutreffen. Doch machen die Personen davon nicht viel Wesen und darum verfehlen sie eben mit ihrem einfachen Ausdrucke nie, das Herz auf's Innigste zu ergreifen und zu rühren. Seiner liebenswürdigen Wohlthäterin dankt Odysseus also:

„Ihr antwortete drauf der erfindungsreiche Odysseus:
Edle Nausikaa du, des erhab'nen Alkinoos Tochter,
Also gewähre mir Zeus, der donnernde Gatte der Here,
Hin zu kommen nach Haus', und der Heimkehr Tag zu erblicken!
Stets dann werd' ich auch dort wie der Göttinnen eine dich anfleh'n,
Jeglichen Tag, weil du das Leben mir rettetest, Jungfrau!"

Ein neuerer Dichter hätte diese Scene schwerlich ohne irgend welche sentimentale Beimischung gelassen.

Eine besondere Eigenthümlichkeit aber der Griechen ist es, daß sie meist objectiv bleiben, d. h. sie schildern den Gegenstand mehr an sich, ohne ihre eigenen Empfindungen dabei laut werden zu lassen; oder mit andern Worten, sie stellen mehr die Natur und die Sachen dar, die Neuern mehr die Kunst und die Person. Daher so wenig Leser, besonders Leserinnen, der griechischen Poesie Geschmack abgewinnen, weil man in neuerer Zeit gewohnt ist, die Gegenstände im Lichte der Empfindung zu betrachten. Sehen wir z. B. die Sonne untergehen, so können wir es nicht lassen, irgend ein wehmüthiges Gefühl zu äußern oder wohl gar die Gemüthsstimmung in eine Lebensansicht zu übertragen: „So schwindet Alles! So werden auch wir untergehen! Es ist nichts Beständiges auf Erden!" u. s. w. Ebenso stark äußert sich auch z. B. bei der aufgehenden Sonne unsere freudige Hoffnung und Erwartung; wir begrüßen sie mit Jubel, als ob zu unserm Glücke weiter nichts nöthig sei, als die strahlende Sonne. Die Griechen betrachten solch eine Natur-

erscheinung eben nicht anders, als eine Erscheinung, und lassen höchstens durch ein Wort, oft nur im Tone, den freilich nicht Jeder zu bemerken fähig ist, Lust oder Unlust gewahren. Da heißt es nun:

Als aufdämmernd nun Eos mit Rosenfingern emporstieg;

oder:

Helios (die Sonne) drauf erhub sich aus lieblich strahlendem Teiche
Auf zum ehernen Himmel, damit er unsterblichen Göttern
Schien' und sterblichen Menschen auf nahrungsprossender Erde;

oder:

Nieder sank nun die Sonn' und es dunkelten ringsum die Pfade;

oder:

Als die Sonne nunmehr hinsank und das Dunkel heraufzog.

Diese Objectivität der Darstellung ist auch schon in der Schilderung der Nausikaa vorhanden, wo durchaus nur der anschauende Sinn geweckt, nur im leichten, aber bestimmten Umriß und schlicht gezeichnet wird.

Auch von der modernen Liebessehnsucht ist keine Spur bei den alten Griechen, und mir fällt eben ein kleines Gedicht, unbekannt von wem, ein, wo ein solcher Süßling übel wegkommt. Hier ist es:

Während ich Prodiken jüngst zur erwünschtesten Stunde allein fand,
  Schlang ich die flehende Hand um das ambrosische Knie.
Rette, so fleht' ich, o rette den Liebenden, welchem nur wenig
  Athem und Leben noch blieb, gönn' ihm den fliehenden Rest.
Thränen entfielen ihr, während ich sprach; dann trocknend die Augen
  Warf sie mit lieblicher Hand mich zu der Thüre hinaus.

Uebrigens soll damit nicht gesagt sein, daß jede subjective Darstellung fehlerhaft sei, oft leiht sie den neuern Dichtungen einen erhöhten Reiz, und ich habe nur des Contrastes halber ein solches Beispiel gewählt.

Ja, es kommt wohl auch manchmal bei den Alten die Empfindung des Dichters zum Vorschein, wie z. B. in der rührenden Stelle der Odyssee, wo Homer seinen Helden endlich heimkehren läßt:

„Also flog der schneidende Kiel durch die Wogen des Meeres,
Tragend den Mann, an Weisheit unsterblichen Göttern vergleichbar,
Welcher vordem so viel herzkränkende Leiden erduldet,
Schlachten umher der Männer und schreckliche Wogen durchstrebend;
Und nun schlief er so ruhig, und all' sein Leiden vergessend.“

Oder wie Penelope aus dem Kasten den Bogen ihres geliebten Odysseus holt, wo es heißt:

Nieder saß sie anjetzt und ihn auf die Kniee sich legend,
Weinet sie laut u. s. w.

Doch genug von Homer; Sie müssen, Sie werden die Odyssee selber lesen und, wie Klopstock von der Tochter sagt, die Gellerts Schriften lese, „im Lesen schöner und liebenswürdiger werden“. Ja, in der That, wenn das weibliche Geschlecht sich mit dem Liebreize der Grazien schmücken will, muß es werden, wie die edlen Weiber und Mädchen Homers waren: Andromache, Penelope, Nausikaa u. a. Es sind Wesen, ganz der Natur entsprossen, noch immer bis auf den heutigen Tag Ideale schöner Weiblichkeit. Die homerischen Helden, wie sie nicht selten roh und ungeschlacht erscheinen, mögen wir uns ebendeshalb nicht grade zurückwünschen; die neuere Zeit hat vollkommnere Männer, aber edlere und liebenswürdigere Frauen, als

jene hat sie nicht. Kunst, Wissenschaft, Gewerbe, Handel, Krieg und Staatsgeschäfte wirken unaufhörlich ein auf den Charakter des Mannes, und seine Roheit kann gemildert, sein Gemüth veredelt werden durch eben die Elemente, die ihn der Natur entfremden; das Weib, das im Hause lebt, muß der Natur getreu bleiben, und es ist den Frauen (die Geschichte und die tägliche Erfahrung lehrt's) schon oft gelungen, das Männergeschlecht, welches in seinem rastlosen Streben ganze Jahrhunderte hindurch der stillen Einfalt eines natürlich-frohen Zustandes entfliehen will, wieder dahin zurückzuführen, wie Schiller sagt:

„Aber mit zauberisch fesselndem Blicke
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,
Warnend zurück in der Gegenwart Spur.“

Treten sie aber heraus aus den Schranken der Natur, dann sind sie nichts, als störende Mißtöne im harmonischen Leben des Menschengeschlechts.

Allein mein Brief wird schon über die Gebühr lang, ich breche ab. Nächstens noch etwas über ein oder zwei Dichter Griechenlands.

Siebenundvierzigster Brief.

Daß Ihnen Homers Odyssee in der Vossischen Uebersetzung schon zu gefallen beginnt, verdanken Sie Ihrem regen Sinne für alles Plastische. Ja, liebes Fräulein, es ist ausgemacht, daß, wer in den Geist der Griechen eindringen will, ein Auge haben muß für griechische Gestalt; dann wird er im Marmor und im Liede die Seele zu finden wissen, dann sieht er,

wie die versteinerte Niobe — in der, wie der Dichter sagt, auch Herz und Leber Felsen ist — dennoch weint.

Nicht mehr beugt sich der Hals, nicht dreht sich der Arm im Gelenke,
Nicht kann gehen der Fuß, auch Herz und Leber sind Felsen, —
Dennoch weint sie —

(Niobe von Voß nach Ovid.)

Wenn Sie auch nicht Griechisch verstehen, fühlen und denken Sie doch griechisch; wahrlich, ich sage Ihnen, es hat große Gelehrte gegeben und gibt noch solche, die auf jedes griechische Wort den rechten Accent zu setzen verstehen, die den Homer auswendig gelernt haben — und doch des griechischen Geistes „nicht einen Hauch“ verspürt haben.

Schade, daß die lyrischen Dichter dieses großen Volkes, die auch die zarteren Empfindungen des menschlichen Herzens zu schildern wußten, größtentheils verloren gegangen sind. Der gefeiertste darunter ist wohl Pindar, der in dem kühnsten Fluge der Begeisterung die Wettkämpfe der olympischen Spiele besang. Sehr beliebt war Anakreon, der anmuthige Sänger des Weins und der Liebe. Auch an Dichterinnen fehlt es den Griechen nicht; Sie selbst hörten gewiß schon den Namen der Sappho, von der noch zwei Oden vorhanden sind. Diese und viele andere Lyriker, die immer auch zugleich Tonkünstler waren, haben die schönen Silbenmaße erfunden, die wir noch jetzt bewundern und sogar im Deutschen glücklich nachahmen.

Freilich fehlt unserer Sprache mit ihren vielen Consonanten, Zischlauten, tonlosen e das Volle, Kräftige, Tönende der griechischen und lateinischen Sprache, und wenn unsere Dichter auch die antiken Versmaße nachbilden, so können sie doch nicht des Musikalische, das im antiken Rhythmus liegt, wiedergeben. Darum kommen uns viele Uebertragungen namentlich der lyrischen Gedichte der Alten etwas trocken vor, denn unsere moderne Lyrik ist wesent-

lich auf den Reim gestellt; darum hat man — und nicht ganz ohne Glück — versucht, unsere neueren Maße mit Anwendung des Reimes bei Uebertragung der alten Classiker zur Anwendung zu bringen. Wie so viel stärker gleich das musikalische Element der antiken Lyrik hervortritt, wenn die Uebertragung in dieser Weise geschieht, hat u. A. Heinrich Stadelmann in einem kleinen Werkchen*) gezeigt, worin er einige der schönsten Lieder und Oden von Anakreon, Sappho, Horaz 2c. in freier Nachbildung ins Deutsche übertragen hat, so, daß sich diese alten Gedichte fast wie deutsche Originale lesen. Ich will Ihnen zur Probe nur ein Liedchen der Sappho mittheilen:

Liebespein.

Nein, süße Mutter,
Ich kann nicht weben —
Ach, Herz und Finger
Vor Liebe beben!

Der schöne Knabe
Läßt mir nicht Ruh' —
O Aphrodite,
Wie schlimm bist du!

Wie anmuthig und klangvoll übrigens auch ohne Reim Anakreons und Sappho's Lieder tönen, können Sie aus dem lieblichen, von Goethe meisterhaft wiedergegebenen kleinen Gedichte „an die Cicade" (von Anakreon) ersehen.

Selig bist du, liebe Kleine,
Die du, auf der Bäume Zweigen
Von geringem Trank begeistert
Singend, wie ein König lebtest!

---

*) Aus Tibur und Teos. Eine Auswahl lyrischer Gedichte 2c. in deutscher Nachdichtung von H. Stadelmann, 2. Aufl. (Halle, 1870).

Dir gehöret eigen Alles,
Was du auf den Feldern siehest,
Alles, was die Stunden bringen.
Lebest unter Ackerleuten,
Ihre Freundin, unbeschädigt,
Du den Sterblichen Verehrte,
Süßen Frühlings süßer Bote!
Ja, dich lieben alle Musen,
Phöbus selber muß dich lieben,
Gaben dir die Silberstimme.
Dich ergreifet nie das Alter,
Weise, zarte Dichterfreundin,
Ohne Fleisch und Blut Geborne,
Leidenlose Erdentochter,
Fast den Göttern zu vergleichen.

Und um in den Geist der alten Poesie einzudringen, bleibt jedenfalls die an das Original sich möglichst nahe anschließende Uebersetzung vorzuziehen, vorausgesetzt, daß sie poetisches Leben hat. So die Oden des Horaz in der Uebersetzung von Bacmeister (Stuttgart, P. Neff.).

Eine eigene Art lyrischer Gedichte waren die Elegieen, eigentlich aus Hexametern und Pentametern bestehende Verse, worin sanftere Gemüthsbewegungen herrschten als in der Ode. Erst bei den Römern und in neueren Zeiten mischte sich in die Elegieen Schwermuth und wehmüthige Erinnerung. Als einen der vorzüglichsten Elegieendichter rühmt man den Mimnermus und seinen Freund Solon, den Gesetzgeber und Weisen Athens. Letzterer hat sogar die Gesetze für seine Vaterstadt in Versen geschrieben. Einige Bruchstücke von ihm sind Zeugen seiner Weisheit und Staatsklugheit, seiner edlen Denkungsart, seiner Vaterlandsliebe und auch seiner lebensfrischen und lebensmuthigen Gesinnung. Hier sind sie:

„Ich ertheilte dem Volk, so viel an Macht ihm gebühret,
Nicht zu viel der Ehr' gab ich, zu wenig ihm nicht.

Aber die Einfluß hatten, und die hochragten durch Reichthum,
Denen sollte mir auch nimmer zu nahe geschehn.
Und ich stand und deckte mit mächtigem Schilde die beiden,
Keinem Theile ich gönnt' über das Rechte den Sieg."

Allein er mußte doch bald erfahren, wie wenig zufrieden man von beiden Seiten mit seinen Gesetzen war, und darum sang er:

„In dem schwierigen Werk Allen Gefallen ist schwer."

Nachdem er auf der Insel Cyprus die Stadt Soli erbaut hatte, verließ er sie und nahm Abschied von deren König Philokrypus mit folgenden Versen:

„Und nun mögest du lange der Solier fürstlicher Herrscher
Glücklich bewohnen die Stadt, glücklich die Söhne nach dir!
Aber mich führe auf hurtigem Schiff von kundbarem Eiland
Venus im Veilchenkranz ohne Gefährde zurück.
Ob dem Baue der Stadt verleihe sie Kunst mir und Rückkehr
In das heimische Land, kränze mit Ehre mein Haupt."

Bis in sein hohes Alter behielt er heiteren Muth und Liebe zu den Wissenschaften.

„Lernend ohn' Unterlaß" (singt er) „schreit ich im Alter voran."

Und als Mimnermus folgendes Distichon sang:

„Laß mich bei frischem Blut und sorgenfrei sechzig erreichen,
Aber, o Parze, dann flugs schneide den Faden mir ab!"

erwiederte er:

„Aendre mir das und singe dafür: mit achtzig, o Parze,
(Immer noch frühe genug) schneide den Faden mir ab."

Welch heiterer Ton, verglichen mit der thränenreichen Weise unserer Elegieendichter, die fast immer mit dem Grabe schließen.

So wie in den ältesten Zeiten bei Homer die Sänger das Mahl würzten, so war das Singen auch in den spätern Zeiten bei den Griechen immerwährend gebräuchlich bei Tische. Ja, es gab eine

eigene Art von kleinen Liedern, die man Skolien nannte und die von den sämmtlichen Gästen aus dem Stegreife gedichtet und gesungen wurden. Jeder Gast stand nämlich dabei auf und sang und hielt dabei in der einen Hand einen Myrten- oder Lorbeerzweig, in der andern den sogenannten Sangbecher. Diese Skolien enthielten Lob der Gottheit und der Heroen, Aufforderung zur Tugend, Vaterlandsliebe und Tapferkeit und Aufmunterung zum frohen Lebensgenuß. Hier haben Sie eins derselben:

„Schiffer muß vom Land aussehen,
Ob er zwingen wird die Fahrt;
Ist er auf dem Meere draußen,
Heißt es laufen mit dem Strom.“

Außer lyrischen Gedichten hatten die Griechen auch alle übrigen Dichtweisen. Mit ungemeiner Wahrheit und Natur sind Theokrits Idyllen geschrieben. Ich theile Ihnen eine mit, damit Sie sehen, wie das schlichte Leben von Schäfern, Landleuten und Fischern geschildert werden müsse, um wahr zu sein.

Der Fischer.

Die Armuth, o Diophantus, ermuntert die Künste, sie allein macht wirksame Menschen. Die unbarmherzige Noth läßt den müden Arbeiter bei seinem Tagewerke nicht ruhn. Kaum hat er in der Nacht den Schlaf gefunden: so verjagen ihn schon die Sorgen, die an seiner Thür warten.

Zween betagte Männer, die auf den Fischfang gingen, schliefen in ihrer Schilfhütte auf einer Streu von trockenem Meergrase, gelagert an eine bemooste Wand. Um sie herum lagen die Werkzeuge ihrer Hantierung: Körbe, Ruthen, Hamen, Netze, Schnüre, Reusen, ihr Zuggarn, allerlei Tauwerk und ein alter Kahn auf Walzen; unter ihrem Kopfe ein Stück von einer Matte, Kleider, Mützen. Dies war ihr ganzer Reichthum, die Frucht ihrer Arbeit.

Sie besaßen weder Topf, noch Herd; Armuth war ihre beständige Gefährtin. Kein Nachbar ringsum. Das Meer wälzte seine Wellen sanft bis an den Fuß ihrer Hütte.

Noch hatte der Wagen des Mondes seinen Weg nicht halb vollendet, als diese Fischer, bereits durch ihr geliebtes Tagwerk geweckt, den Rest des Schlafes unter freundschaftlichem Geschwätze verjagten.

A. Freund! man hat uns betrogen, als man uns gesagt hat, die Nächte würden im Sommer kürzer, wenn Jupiter uns längere Tage schickt. Ich habe wohl tausend Träume gehabt und die Morgenröthe ist noch nicht angebrochen. Irre ich? Oder was hat das zu bedeuten, daß die Nächte länger werden?

B. Beklage dich nicht über den schönen Sommer, o Asphalion! Die Jahreszeit ändert ihren Lauf nicht. Die Unruhe allein hat dich am Schlafe gehindert und dir die Nacht lang gemacht.

A. Kannst du Träume auslegen? Ich habe unvergleichliche gehabt, wovon du auch dein Theil haben sollst. Theilen wir uns doch unsern Fang, warum nicht auch unsere Träume? Ich weiß, daß du es an Verstande mit Jedem aufnehmen kannst, und ein guter Traumdeuter muß den meisten Verstand haben. Ueberdem haben wir ja Muse. Denn was soll man thun, wenn man am Ufer des Meeres auf seinem Schilfe liegt und nicht mehr schlafen kann?

B. Wohlan, erzähle mir dein Nachtgesicht, sage deinem Freunde Alles, was du gesehen hast.

A. Gestern Abends, nach unserer Arbeit auf dem Wasser, und nach der kleinen Abendmahlzeit, die wir hielten (denn, wie du weißt, aßen wir sehr spät und wollten deswegen nicht viel zu uns nehmen), schlief ich ein und sah mich auf einem Felsen. Indem ich hier saß, merkte ich einen Zug Fische; ich schüttelte den betrüglichen Köder an der Angelruthe hin und her, und einer von

den größten biß an. Ein Jagdhund träumt von seinem Wildpret und ich träumte von Fischen. Er hing am Angelhaken, sein Blut floß, die Ruthe bog sich von der Bewegung, die er machte. Ich streckte die Hand aus, nicht ohne Sorge, wie ich einen so großen Fisch zwingen wollte, der an einem so schwachen Eisen hing. Auch dachte ich, er könnte mich selber verletzen; aber — stichst du mich, so sollst du wieder gestochen werden. Als er nicht abriß, so streckte ich die Hand aus und zog ihn ohne Schwierigkeit herauf, und siehe da, es war ein goldener Fisch, über und über von gediegenem Golde! Da fürchtete ich mich, es möchte wohl gar Neptuns Liebling sein, oder der Schatz unserer Göttin Amphitrite. Ich zog ihn mit der Schnur auf's Land und löste ihn behutsam vom Haken ab, damit kein Gold von seinen Kiefern am Eisen hängen bliebe, und schwur, daß ich künftig keinen Fuß mehr auf's Meer setzen, sondern auf dem Lande bleiben und mit dem Golde wie ein König leben wollte. Darüber erwachte ich. Bedenke, liebster Freund, den Schwur, den ich gethan habe. Der Schwur macht mich bange.

B. Fürchte dich nicht! Du hast nicht geschworen und hast auch keinen goldnen Fisch weder gesehen, noch gefangen. Nachtgesichter sind so wahr, wie die Lügen. Wenn du jetzt, nun du nicht mehr schläfst, sondern so gut wachst, wie ich, wieder an dem Orte nachsuchen willst, so wirst du fleischerne Fische suchen müssen, denn bei diesem goldnen schönen Traume könnten wir alle Beide Hungers sterben.

Wie durchaus naiv und absichtslos stellt sich hier das wirkliche Leben einfacher Naturmenschen dar. Es scheint das Poetische zu fehlen, weil das Ideale fehlt; allein dieses liegt in dem Leben voll Handlung und Bewegung, in der treuen Zeichnung, in dem vollendeten, harmonischen Ausdruck. Vergleichen Sie hiermit Geß-

ners Idyllen, worin freilich idealisirte Natur vorhanden ist, allein Leben und Handlung mangelt, Wahrheit und Treue; sie sind verfehlte Muster ländlicher Poesie, weil sie eben zu wenig natürlich und zu sentimental gekünstelt sind.

Achtundvierzigster Brief.

Wir kommen jetzt zu der dramatischen Poesie, die auch bei den Griechen ihre größte Vollendung erreichte. Aus Ihrem Anacharsis wird Ihnen das griechische Theater selbst bekannt sein, das von dem unsrigen sehr verschieden war. Das Gebäude selbst war gewöhnlich viel größer als die unsrigen, weil das gesammte Volk einer Stadt, nicht nur etwa die Liebhaber des Schauspiels, wie bei uns, darin versammelt waren. Da von Vorhängen, verwandelbaren Scenen und Decorationen noch nichts erfunden war, mußte die Handlung eines ganzen Stückes in einen und denselben Raum zusammengedrängt werden. Die ersten Anfänge dieser Kunst waren Tänze, die mit Gesang aufgeführt wurden und deren Pausen ein erzählender Schauspieler oder Pantomimiker ausfüllte. Bald gesellte sich zu dem einen Schauspieler noch ein zweiter, und so entstand der Dialog, der nun die Hauptrolle bekam, so daß der Chor die vorige Stelle des Schauspielers, d. h. die Nebenrolle bekam, während der Pausen des Dialogs zu tanzen. Aus dem Dialoge machte bald Aeschylus ganze Scenen und Trauerspiele, worin der Chor entweder rathgebend oder warnend oder bemitleidend mitspielt. Daraus mögen Sie sich erklären, wie uns Neuern die lose aneinanderhängenden Scenen dieses großen Dichters so regellos vorkommen. Allein wir müssen sie nie mit

unsern Dramen vergleichen, wenn wir sie lesen, sondern sie als eine eigene Art von Dichtung betrachten; dann werden wir den gewaltigen Genius, der diesen Dichter beseelte, bald gewahren. Er ist gleichsam ein dramatischer Homer, den er selbst als die Quelle, aus der er schöpfte, anerkannte. Seine Gestalten sind plastisch, aber von lyrischem Leben durchdrungen. Wie schön z. B. ist sein Prometheus in Fesseln! Prometheus, der Titan und Freund des Menschengeschlechts, der deshalb, weil er den Menschen das vom Himmel geraubte Feuer mit allen Künsten, die nur Götter kannten, gab, an einen Felsen geschmiedet wurde. Der Chor fragt ihn mitleidsvoll um die Ursache seiner furchtbaren Strafe. Darauf erwiedert er:

„Glaubt nicht, daß Eigensinn mich schweigen heißt;
Ich zehre mich in dem Gedanken auf,
So grausam schändlich hier gequält zu sein.
Wem sonst als mir verdankt dies neue Reich
Der Götter, was sie sind und was sie haben?
Doch davon schweig' ich; denn ihr wißt es schon.
Was aber ich den Sterblichen gethan,
Wie ich den Unverständigen zuvor
Verstand gegeben und sie klug gemacht,
Das höret an; denn das ist meine Schuld.
Den Menschen nicht als Vorwurf sag' ich es;
Nur meiner Gabe Wohlthat darzuthun.
Eh' ich erschien, da sahn sie sehend nicht,
Da hörten sie mit offnen Ohren nicht,
Und lebten lange Zeiten wie im Traum,
Was ihnen vorkam durcheinandermischend.
Nicht einmal eine Hütte wußten sie
Von Lehmen oder Holze sich zu bau'n;
Wie der Ameisen stets geschäft'ges Volk
Im Schooß der Erde gruben sie sich ein,
In Höhlen, die kein Sonnenstrahl erhellte.

Sie konnten nicht nach sichern Zeichen sagen:
Kommt nun der Winter, kommt die Blumenfülle
Des Lenzes, oder kommt der reiche Sommer?
Und thaten, was sie thaten, ohne Sinn,
Bis ich der Stern' unwandelbaren Lauf
Und ihren Auf= und Niedergang sie lehrte.
Auch gab ich ihnen, sie aus jedem Irrthum
Herauszuführen, zur Wegweiserin
Die Zahl und Schrift, der Musen Mutter,
Die Dienerinnen der Erinnerung. Ferner band
Das Lastthier ich zuerst an's Joch und machte,
Daß es der Peitsche und dem Stachel folgte.
Auch zügelt' ich der Rosse Kraft am Wagen,
Der reichen Weichlichkeit dereinst zum Stolz.
So hat auch keiner noch vor mir den Schiffern
Das leinbeflügelte Gefährt erfunden,
Womit sie jetzt auf Meereswogen schweifen.
Die Künste all' hab' ich den Sterblichen
Gegeben, und noch mehr. Nur mir gebricht's
An einer Kunst, mich aus der Noth zu retten."

Aus dieser Stelle sehen Sie, wie ähnlich Aeschylus dem Homer geblieben, nur ist er noch erhabener, kühner und leidenschaftlicher und eben dadurch der Gründer des Hochtragischen, d. h. derjenigen Dichtweise, die Mitleid, Furcht und Schrecken zu erregen vermag.

Die Hauptidee, welche allen seinen Tragödieen zum Grunde liegt, ist die Ohnmacht des Menschen im Kampfe gegen das allgewaltige Schicksal. So kühn er seinen Flug auch nimmt, spricht sich doch überall eine fromme Demüthigung vor einer unsichtbaren Gottheit aus.

Dieselbe Idee lebt auch in seines Nachfolgers Werken. Dies war Sophokles, der zweite und zugleich der vollendetste Trauerspieldichter der Griechen. Bei diesem verschwindet immer mehr das

Epische, die Einmischung der Götter wird seltener, der Chor tritt mehr zurück, die Zahl der handelnden Personen wird größer, die Handlung selbst verwickelter und mannichfaltiger und das Ganze rundet sich zu einem schönen Kunstwerk. Zugleich hat Sophokles das grandiose Uebermaß seines Vorgängers gemildert, so daß die Leidenschaften, mit den edelsten Gesinnungen verschmolzen, ein harmonisches Gebilde gewähren. Dabei ist er aber durchaus sittlich und alle Darstellung strebt nach einem Ideale edler Menschlichkeit. Seine Sprache ist voller Anmuth, darum man ihn die attische Biene nannte. Er war überhaupt einer der weisesten, liebenswürdigsten und glücklichsten Menschen, auf welchen die Natur alle Schönheit und Kraft des Leibes und der Seele häufte. Ein Lebensalter von mehr als 90 Jahren machte ihn nicht gebrechlich, und ein sanfter Tod löste die Hülle seiner schönen Seele.

Freilich werden seine Meisterwerke Ihrem Geschlechte nicht leicht beim ersten Lesen zusagen, da sie sich so ganz in der alten Heldensage bewegen und nirgends einen Anklang unserer modernen Gefühlsweise zeigen. So hat z. B. die Liebe zwischen Mann und Weib nur eine untergeordnete Rolle bei ihm, denn die Mütter der peloponnesischen Helden konnten keine Klarissen und Heloisen sein. Dennoch wäre es der Mühe werth, wenn Sie sich, liebe Freundin, nicht sogleich, sondern erst, wenn Sie sich mit Goethe's und Schillers griechischen Nachbildungen vertraut gemacht haben, auch diese edle und erhabene Heldenwelt des Sophokles zu durchwandern entschlössen. Es veredelt ein weibliches Herz ungemein, ein Ideal von ächter Männlichkeit zu schauen, und selbst die strenge Härte, womit Sophokles die weiblichen Charaktere schildert, wird Sie lehren, welcher Ausdauer, welches Muthes und welcher Kraft Ihr Geschlecht, das man das schwache nennt, fähig sei. Und wenn Sie z. B. die männliche Heldenseele

einer Antigone bewundern, muß Sie nicht zugleich der einzige Vers, den sie Sophokles gegen einen Vorwurf unpatriotischer Gesinnung sagen läßt, mit einem Male zur zarten Weiblichkeit zurückführen? Antigone wollte nämlich, dem Gebote des Herrschers Kreon zuwider, den Leichnam ihres geliebten Bruders Polynikes beerdigen, und als jener ihr vorstellte, daß er ein Feind des Vaterlandes gewesen, antwortete sie:

„Nicht mit zu hassen, mit zu lieben bin ich da."

Liegt nicht in diesen zwei Worten die ganze weibliche Bestimmung? und können die innigsten Worte, von dem gefühlvollsten Weibe ausgesprochen, hinreißender und rührender die hohe Würde Ihres Geschlechts bezeugen?

Ehe wir von Sophokles uns trennen, will ich Ihnen aus den Vorlesungen des vortrefflichen Jenisch eine Stelle über ihn mittheilen, die uns über das Wesen des Dichters und über seine Entwickelung und über die Zeit, in der er lebte, Auskunft gibt.

„Wenn das, was wir in der Kunst Griechheit (Gräcism, Hellenism) nennen, in der schönen Einstimmigkeit des Geistes mit dem Gemüth, der Einbildungskraft mit dem Verstande, des Genies mit dem Geschmack, in der vollständigen Harmonie also der Menschheit und aller ihrer Kräfte besteht: so fiel das Leben des Sophokles in diejenige Periode griechischer Nationalentwicklung, wo dieser Charakter sich ausbildete, welchen er dann, als ein Originalgeist, in sich aufnahm und in seinen Werken wiedergab. Der große Kampf mit den Persern, für Freiheit und bürgerliche Existenz, war glücklich gekämpft; die Nation freute sich, im wohlgegründeten Hochgefühl, ihrer Siege, ihres Glücks, und überließ sich jedem schönen Lebensgenuß, zu welchem neugesicherte Ruhe und neuerworbener Wohlstand sie einluden. Die Roheit, die leidenschaftliche Heftigkeit, welche die Kämpfer bei Marathon,

Salamis und Platää selbst schon als nothwendige Folgen kriegerischer Zeitläufte charakterisirt, hatte nach und nach ruhiger Besonnenheit Raum gegeben; die Phantasie der Menschen war nicht mehr mit jenen schauderhaften Bildern von Blut, Mord, Verwüstung, oder auch mit denen von Trotz, Starrsinn nnd Feindeshaß erfüllt. Der Friede öffnete die Gemüther jedem sanfteren Gefühl des häuslichen, des reinmenschlichen Lebens; die öffentlichen Prachtgebäude, die Tempel, die Statuen, welche eben in dieser Periode von großen Meistern errichtet wurden, weckten den Sinn des Schönen und Erhabenen."

Der Dritte unter den Tragikern Griechenlands, noch ein Zeitgenosse des Sophokles, aber viel jünger, ist Euripides. Er war der Liebling seiner Zeitgenossen, und besonders die Jüngern vergaßen über ihn die beiden großen Vorgänger. Um sein Genie und dessen Entwickelung zu begreifen, ist es aber nöthig, die Geschichte seiner Zeit kennen zu lernen. Lesen Sie also in einem Ihrer Geschichtswerke, was unter Perikles und während des peloponnesischen Krieges in Athen geschehen, und Sie werden erfahren, wie sich damals der alte ruhige Heldensinn in leidenschaftlicher Hitze und Kühnheit, die einfache, klare Denkweise und Sprache in spitzfindige Grübelei und künstlichen Rednerschmuck, die Harmonie der Stimmung in allzu leichtverwundbares Feingefühl, und strenge Sitte in lockere Grundsätze verwandelte. Da werden Sie begreifen, wie Euripides mit seinem großen Talente so ganz anders werden mußte, als seine Vorgänger. Er nähert sich in seinen Darstellungen merklich den Dichtern unserer Zeit. Bei ihm waltet schon zartere Emfindsamkeit, mehr Mannichfaltigkeit in den Charakteren, größerer Reichthum an interessanten Situationen; auch die Liebe spielt, wie überhaupt das weibliche Geschlecht, eine wichtigere Rolle. Wenn seine Vorgänger mächtig ergreifen und erheben, so ist die Wirkung seiner Stücke Rührung.

Darum eben sagt er auch mehr unsern Zeitgenossen zu, und ich würde Ihnen selbst rathen, unter allen Tragikern zuerst ihn zu lesen, weil Sie durch ihn am leichtesten und ohne viele Ueberwindung und Schwierigkeit in die Griechenwelt eingeführt werden können. Lesen Sie also die Schillersche Uebersetzung seiner Iphigenia in Aulis, die, ohnedies seine beste Tragödie, gleichsam den Uebergang von der alten zur neuern Poesie, oder (wie sich Schiller wohl ausdrückt) von der Naivetät zur Sentimentalität bildet.

In diese Zeit fällt auch die Blüthe der griechischen Komödie, die man in die ältere und neuere unterscheidet. Die ältere, mit Aristophanes an der Spitze, war mehr persönliche Satyre, die ohne alle Schonung und schrankenlos die Geißel über Bürger und Staat zu schwingen wagte. Allein es waren keineswegs, wie uns noch die vorhandenen Lustspiele des ebengenannten großen Dichters zeigen, ausgelassene Possen, es waren wahrhaft poetische geistreiche Werke, deren Chöre die höchste lyrische Begeisterung athmen, und die hinter der schalkhaften Maske den edelsten Genius verrathen. Ich kann Ihnen nicht zumuthen, sie zu lesen, sie sind gewissermaßen nur Gelehrten verständlich und ziemen sich, mancher pöbelhafter Späße wegen, nicht wohl für Damen; lesen Sie jedoch Goethe's Nachbildung: Die Vögel — und Sie erhalten dadurch einen Begriff von Aristophanes.

Die neuere Komödie der Griechen fällt in die Zeit, wo die Griechen, ihrer Freiheit allmälig verlustig, auch die Kühnheit der Satyre von der Bühne verbannten. Ueberdies sind die Lustspiele dieser Art alle verloren gegangen bis auf kleine Bruchstücke, und von den römischen Nachbildungen werde ich Ihnen noch Gelegenheit haben zu schreiben.

Neunundvierzigster Brief.

Aus den vorhergehenden Briefen ersehen Sie, daß man wohl das Ideal aller Humanität in Griechenland suchen konnte. Dadurch wird aber keineswegs gesagt, daß in neuerer Zeit nichts gedacht und geschrieben worden sei, was dieser hohen Vorbilder würdig sei, vielmehr hat das Christenthum den Menschen ungleich tiefer in sein eigenes Innere eingeführt, es hat die Empfindungen verfeinert, die Moral veredelt, die Begriffe von göttlichen Dingen würdiger gestaltet und schließlich ist die gesammte Bildung durch unsere künstlichen Culturverhältnisse, durch Erweiterung der Schifffahrt, des Handels, der Gewerbe und Künste vielseitiger geworden; besonders aber hat das weibliche Geschlecht einen Wirkungskreis erhalten, in welchem es auch im Stande ist, die männliche Kraft zu mildern und mannichfach anzuregen.

Doch sind wir mit allen diesen Fortschritten der Cultur meist zu weit von der Natur abgewichen, der die Griechen bei all ihrer Bildung so treu blieben. Die innere Thätigkeit, die bei uns so sehr rege geworden, ist oft nur einseitig; theils nimmt sie den bloßen Verstand in Anspruch, geht an der Hand unserer philosophischen Systeme bis in's Kleinliche und wird am Ende, durch Anhäufung von spitzfindigen Schlußreihen, ganz unbrauchbar für das Leben; theils erfaßt sie das Empfindungsvermögen dergestalt in seinen tiefsten Tiefen, daß sich unsere Empfindungen und Gefühle in immerwährendem Streite mit der Außenwelt, mit der Erfahrung und mit dem Leben befinden. Menschen, bei denen Kopf und Herz so harmonisch mit einander verbunden sind, daß sie mit heiterem Genügen wirken und leben, sind selten geworden. Wir fühlen so zart und fein, aber nicht immer wahr und richtig; wir denken so tief und scharf, aber nicht immer klar und deutlich.

Unser sittliches Gefühl ist oft nur affectirte Gefallsucht, unsere Nächstenliebe hat mehr Thränen und Mitleid, als Thatkraft. Für das Höhere, Himmlische und Göttliche fehlt uns Begeisterung, Erhebung. Wir wissen und kennen mehr als die Alten, aber das Viele wissen wir nur halb. Ueberhaupt scheint die Bildung bei den Neuern nur im Ganzen, d. h. bei der gesammten Menschheit, vollständig und ganz zu sein, der Einzelne hat von Allem nur einen Theil. Es geht wie in Fabriken, wo die Verfertigung der Kunstwaaren unter hundert Hände vertheilt ist, so daß jeder einzelne Handlanger nur einen Theil des Ganzen zu machen im Stande ist.

Auch das weibliche Geschlecht ist durch unsere verfeinerten Sitten und manche naturwidrigen Verhältnisse anders geworden und zwar im Vergleich mit den griechischen Frauen entweder zu weichlich oder zu anspruchsvoll und männlich.

Es wäre also unsere Aufgabe, alles Gute, was wir der neuern Cultur verdanken, festzuhalten, aber das Unnatürliche, Ueberspannte, Unwahre durch das Studium der Griechenwelt zu verbessern und wieder auf den rechten Weg zu bringen. Ich habe Ihnen hierüber schon Winke gegeben, als wir von der plastischen Kunst sprachen. Wie das Anschauen solcher Werke bildend sein könne, mögen Sie in Herders Briefen zur Beförderung der Humanität 6. Sammlung Seite 81 unter der Aufschrift: Was uns die griechische Kunst soll? ausführlicher lesen. „Sie soll uns", sagt dieser treffliche Schriftsteller, „ganz besitzen, auf unsere körperliche Bildung, auf Kleidung, Stellung und Beisammensein wirken." Wie schön schildert er an derselben Stelle den Einfluß griechischen Geistes auf die berühmte Malerin Angelika Kaufmann. Hier seine Worte: „In allen Compositionen der Angelika ist diese ihre eingeborene moralische Grazie der Charakter ihrer Menschen. Selbst der Wilde wird durch ihre Hand milde;

ihre Jünglinge schweben wie Genien auf der Erde; nie war ihr Pinsel eine freche Geberde zu schildern vermögend. Wie etwa ein schuldloser Geist sich menschliche Charaktere denken mag, so hat sie solche aus ihren Hüllen gezogen und mit einem schönen Verstande, der das Ganze auf's Leiseste umfaßt und jeden Theil wie eine Blume entsprießen läßt, harmonisch sanft geordnet. Ein Engel gab ihr ihren Namen, und die Muse der Harmonie ward ihre Schwester."

Einen herrlichen Text über das Wesen und die Wunderkraft griechischer Kunst hat Jean Paul in seiner Vorschule zur Aesthetik gegeben, worüber man Vorlesungen halten könnte, um jedes tiefgedachte und tiefempfundene Wort klar zu machen.

Vier Hauptfarben, sagt er, haben die griechischen Dichter: Plastik oder Objectivität, Schönheit oder Ideal, Ruhe und Heiterkeit, sittliche Grazie. Sie faßten mit ihrem unverdorbenen, ungetrübten Auge den Gegenstand (Object) richtig und wahr und lebendig auf, und darum stellten sie ihn auch in solch scharfen Umrissen (plastisch) dar. Ueberdies hatten sie aber auch was zu sehen: die schönen Gestalten! Nicht nur in den olympischen Spielen, immer erschien der Grieche würdig und natürlich, weder von Natur, noch durch Kleidung und Geberde verkrüppelt und verzerrt. Die harmonische Bildung aller ihrer Kräfte erleichterte auch den Griechen den Aufflug zum Ideal oder zur Schönheit. Die frühesten Dichter veredelten also alles Menschliche und schufen aus den veredelten Gestalten ihre Götter. Diese idealische Götterwelt wirkte dann fortwährend auf das Volk, so daß sie ihnen immer als Vorbilder der höchsten Schönheit vorschwebten. Kein barbarischer Luxus konnte aufkommen, weil die Schönheit kein Uebermaß leidet, und Einfachheit der Sitten war bei ihren Göttern nicht aus Armuth, sondern aus Fülle entstanden. Ferner wurde Alles bei ihnen hoher Stil dadurch, daß

sie immer nur das Allgemeine und das rein Menschliche auffaßten, ohne das Zufällige, das Gemeine und Unedle zu berühren. So konnten sie es wagen, von sinnlichen Bedürfnissen zu sprechen, weil sie es mit Ernst und Würde aussprachen.

„Und sie erhoben die Hände zum lecker bereiteten Mahle.“

Wie oft kehrt dieser Vers bei Homer wieder, aber es liegt darin immer ein hoher Ernst, der keine gemeine Vorstellung aufkommen läßt.

Ruhe und Heiterkeit ist dann die dritte Farbe griechischer Dichtkunst, und diese hatte ihre Quelle in den helleren Lebensverhältnissen und der steten Ausstellung der Poesie zu öffentlichen Festspielen und weil sie für Tempel bestimmt war. Der griechische zartere Sinn fand vor Gott nicht die enge Klage, welche in keinen Himmel, sondern in das dunkle Land der Täuschung gehört, aber wohl die Freude anständig, welche ja der Unendliche mit dem Endlichen theilen kann. Poesie soll, wie sie auch in Spanien sonst hieß, die fröhliche Wissenschaft sein und wie der Tod zu Göttern und Seligen machen. Aus poetischen Wunden soll nur Ichor fließen, und wie die Perlenschnur muß sie jedes in das Leben geworfene scharfe oder rohe Sandkorn mit Perlenmaterie überziehen. Ihre Welt muß eben die beste sein, worin jeder Schmerz sich in eine größere Freude auflöset und wo wir Menschen auf Bergen gleichen, um welche das, was unten im wirklichen Leben mit schweren Tropfen auffällt, oben nur als Staubregen spielet. Daher ist ein jedes Gedicht unpoetisch, wie eine Musik unrichtig, die mit Dissonanzen schließet.

Wie drückt nun der Grieche die Freude in seiner Dichtkunst aus? — Wie an seinen Götterbildern: durch Ruhe. Wie diese hohen Gestalten vor der Welt ruhen und schauen: so muß der Dichter und seine Zuhörer vor ihr stehen, seligunverändert von der

Veränderlichkeit. Tretet einmal in einen Abgußsaal ihrer Götterbildsäulen. Die hohen Gestalten haben Grabes Erde und Himmels Wolke abgeworfen und decken uns eine seligstille Welt auf in ihrer und in unserer Brust. Schönheit bewegt sonst im Menschen den Wunsch und die Scheu, wenn auch nur leise, aber die ihrige ruht einfach und unverrückt, wie ein blauer Aether auf der Welt und Zeit; und nur die Ruhe der Vollendung, nicht der Ermüdung, stillt ihr Auge und schließt den Mund. Es muß eine höhere Wonne geben als die Pein der Lust, als das warme, weinende Gewitter der Entzündung. Wenn der Unendliche sich ewig freuet und ewig ruhet, so wie es am Ende, es mögen noch so viele ziehende Sonnen um gezogene Sonnen gehen, eine größte geben muß, welche allein still schwebt: so ist die höchste Seligkeit, d. h. das, wornach wir streben, nicht wieder ein Streben; nur im Tartarus wird ewig das Rad und der Stein gewälzt — sondern das Gegentheil, ein genießendes Ruhen, das far niente der Ewigkeit, wie die Griechen die Inseln der Seligen in den westlichen Ocean setzten, wo die Sonne und das Leben zur Ruhe niedergehen. Und so zieht uns der Grieche mit Wiegenliedern der Seele singend auf sein großes glänzendes Meer, aber es ist ein stilles.

Zuletzt ist es die sittliche Grazie, die alle griechische Kunst, so auch die Dichtkunst belebt. Das Schöne duldet keine rohe Leidenschaft, denn aus dieser fließen ja Sünde und Laster. Aber die griechische Dichtkunst hatte diese Eigenschaft aus dem Leben mitgenommen. Stände nun in unsern Zeiten Euripides auf, so würde man sagen, es dürfe uns wohlthun, endlich einmal den Wiederhersteller einer Sittlichkeit auf unsern besudelten Bühnen zu begrüßen. Und dieser Euripides war bei dem edleren Theile seiner Zeitgenossen, die noch im Geiste mit Aeschylus und Sophokles lebten, ein sittenloser Dichter, den Aristophanes deshalb unbarmherzig geißelte.

Aber wie fangen wir es an, unsere natürliche Scheu vor diesen so fremdartigen Gebilden zu überwinden? Wie machen wir's nur, daß wir daran gehen, sie zu unserer Lectüre, zu unserm Studium zu machen? Das Objective in ihren Darstellungen, der sinnliche Stoff, die heroischen Gestalten und die schlichten Schilderungen sind uns ungewohnte Dinge. Ich dächte, es sollte uns wohl gelingen, wenn wir erst anschauen lernten die Dinge, wie sie sind, ohne zu vernünfteln, zu classificiren, zu empfindeln und zu weinen. Die neueren Schriftsteller denken und empfinden, statt zu dichten; die Alten dichteten, d. h. was sie schrieben, weckte Gedanken und Empfindungen. Die Neuern gießen uns Gedanken und Empfindung gleichsam ein, daß wir selbst unthätig bleiben und am Ende eines Buches nichts weiter gethan, als eben gelesen haben. Es ist ein Vorkauen, wie Mütter und Ammen den Kleinen thun, die Griechen aber waren Jünglinge und gebrauchten die Zähne wohl auch, die härteste Speise zu zermalmen; oder sind wir etwa Greise?

Auch der sinnliche Stoff soll uns nicht abschrecken, es ist eine kräftige Menschheit voll Energie und Gesundheit, die da geschildert wird. Möchten wir uns doch gewöhnen, auch das Natürliche ohne Ziererei zu schauen. Homer läßt seine Götter im Olympos speisen und trinken wie seine Helden. Unsere Ritter- und Romanhelden essen freilich nicht; und die größten Dichter der Neuern wagen es kaum, einen Schmaus ausführlich zu beschreiben.

Ist aber folgende Stelle bei Homer nicht poetisch?

„Denn nicht kenn' ich selber ein angenehmeres Trachten,
Als wenn ein Freudenfest im ganzen Volk sich verbreitet
Und in den Wohnungen rings die Schmausenden horchen dem Sänger,
Sitzen in langen Reihen, und voll vor Jedem die Tische
Stehen mit Brod und Fleisch, und lieblichen Wein aus dem Kruge
Schöpfend der Schenk umträgt und umher eingießt in die Becher.
Solches däucht mir im Geist die seligste Wonne des Lebens."

Stellen, wie die folgende, wiederstreben unserer Sentimentalität gänzlich:

„Aber laß mich genießen des Mahls, wie sehr ich betrübt bin,
Ist doch nichts unbändiger sonst, denn der schreckliche Hunger,
Welcher stets mit Gewalt an sich die Menschen erinnert,
Auch den bekümmerten selbst, dem Gram die Seele belastet."

Essen! Auch wenn man betrübt ist — essen! Unsere Donquixotes essen nicht, wenn sie auch fröhlich sind. Ich habe ein Mädchen gekannt, das einen jungen Mann für das Ideal ihrer phantastischen Vorstellungen gehalten, bis sie ihn essen gesehen; als sie aber das sah, weinte sie bitterlich, weil ihr dieser schöne Traum so grausam vernichtet worden.

Sehen Sie, liebe Freundin, wie weit uns Entfernung vom Natürlichen führen kann? Darum wollen wir unsere durch Erziehung und Gewohnheit verkünstelte Neigung, anders zu scheinen, als wir sind (denn im Grunde hungert doch Jeden, auch den sentimentalsten Werther, wenn er nicht ganz wahnsinnig ist), durch Bilder des Naiven und Absichtslosen bekehren.

Schwer wird es uns da freilich werden, die Heroengestalten zu fassen. Wir sind gewohnt, nur liebenswürdige Helden, wie einen Egmont, Don Carlos, Ferdinand in Kabale und Liebe u. dgl. zu sehen und zu bewundern, bei denen das „Sentiment" nicht fehlt und die unserer Weichheit nahe stehen. Aber dies darf uns nicht so verwöhnen, daß wir für die edle Hoheit und Einfachheit des Sinnes und der Kraft griechischer Helden keinen Sinn mehr haben, und uns die plastische Vollendung, welche mit ruhiger Sicherheit jede Fläche und Linie vor die Anschauung stellt, ohne mit romantischem Beiwerk unsere Phantasie und Empfindung noch nebenbei zu beschäftigen, wie Marmorkälte berührt.

Schließlich notire ich noch einige Bücher, die auch einem jungen Mädchen in die Hände gegeben werden können, um sie für das griechische Alterthum vorzubereiten.

Gust. Schwab, Sagen des classischen Alterthums.

K. F. Becker, Erzählungen aus der alten Welt.

E. Kapp, die Heimfahrt des Odysseus.

Auch auf das tüchtige Werk: Hellas und Rom, Vorhalle des classischen Alterthums (in 4 Abtheilungen), mache ich Sie aufmerksam.

Durch diese Schriften dürfte die junge Lesewelt gerade so viel Lust für griechische Poesie erlangt haben, um freiwillig an die Odyssee von Voß und später an die Iphigenie von Goethe zu gehen.

Eine im Ganzen recht brave Auswahl des Besten der griechischen Poesie finden Sie auch in der: Charis, Griechische Anthologie in deutscher Uebersetzung. Ausgewählt für Frauen von Bertha Alrebi. (Berlin, H. Kastner.)

Mehr zu empfehlen möchte es jedoch sein, statt vieler Bruchstücke einige ganze Dramen zu lesen, etwa in der Uebersetzung von Donner.

Fünfzigster Brief.

Wir verlassen nun die schöne Griechenwelt, die freilich, wie Alles, was auf Erden je geblüht, auch verging und unterging, und verfolgen den Gang menschlicher Bildung fort und fort bis auf unsere Zeiten. Von den Griechen ging die Poesie zu den Römern über, so zwar, daß die ersten Dichter in dieser Sprache selbst Griechen waren. Bei diesem kriegerischen Volke ging es

aber langsam mit den Fortschritten jeder feineren Cultur, und die Fechterspiele waren immer beliebter bei der Menge, als das Theater. Dennoch waren schon zur Zeit der punischen Kriege Plautus und Terentius, Beide freigelassene Griechen, die nach griechischen Mustern in lateinischer Sprache Komödieen schrieben. Wie vortrefflich die Stücke Menanders und der übrigen griechischen Lustspieldichter gewesen seien, kann man aus diesen Nachahmungen schließen, die doch selbst bewundernswürdige Schönheit besitzen. Nach ihnen hat sich das Lustspiel aller Neuern, etwa Calderon und Shakespeare ausgenommen, gebildet, ohne sie immer erreicht zu haben. Zur Zeit des Kaisers Augustus lebten die drei größten römischen Dichter: Virgil, Horaz und Ovid. Ersteren werden Sie kennen lernen, wenn Sie Schillers vortreffliche Uebersetzung des zweiten und vierten Buchs der Aeneide lesen. Es wird Ihnen dabei sogleich auffallen, wie sehr sich Virgil von Homer unterscheidet. Da ist nicht mehr die hohe Einfalt, die natürliche Anmuth des Griechen, der Römer neigt sich schon mehr zum Mannichfaltigen, Glänzenden und Künstlichen. Er bildet den Uebergang vom Naiven zum Sentimentalen. Wir können uns erklären, warum alle neuern epischen Dichter sentimental geworden sind, da sie ihn beinahe allein zum Vorbild hatten; denn die Griechen waren Jahrhunderte lang in Vergessenheit gerathen.

An Klarheit, Harmonie und Heiterkeit ist wohl kein römischer Dichter den Griechen näher gekommen als Horaz, aber der hohe Reiz seiner Poesie, namentlich seiner Oden, ist so innig mit der Sprache selbst verschmolzen, man möchte sagen so eigenthümlich römisch, daß noch bis jetzt keine Uebersetzung vollen Genuß gewähren konnte.

Ovid ist eins der fruchtbarsten Dichtergenies, dem es aber an der Feile Horazens gebrach, um allen seinen Werken die gehörige Vollendung zu geben. Unnachahmlich schön sind seine Metamorphosen (Verwandlungen oder Erzählungen aus der

griechischen Mythologie). Voß hat durch seine Uebersetzung dem deutschen Leser diesen Dichter näher gebracht. Lesen Sie doch die einfach-rührende Idylle: Philemon und Baucis oder auch die Niobe.

Es gibt wohl noch mehrere würdige Namen in der römischen Literatur, allein wir wollen an ihnen vorübereilen, damit es uns nicht gehe wie der neuern Zeit überhaupt, die über sie die Griechen vergessen hat. Für Damen sind sie vollends keine Lectüre, da sich über die Gebilde derselben schon merklich der trübe Himmel gesunkener Sittlichkeit und also auch gesunkener Ideale verbreitet.

Später kam aber böse Zeit für alle Kunst, ja böse Zeit für alle Humanität. Im vierten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung und in den folgenden begann die große Völkerwanderung. Zahllose Nomadenstämme kamen aus Asien herüber nach Europa, nahmen Besitz von dem nördlichen Theile und drängten auch die im Süden gebietenden Ost- und Weströmer immer weiter nach Konstantinopel und Rom zurück. Der Untergang der römischen Weltherrschaft in drei Erdtheilen war die Folge davon. In dieser Zeit, wo nur Waffen klirrten und mächtige Kämpfe die Völker bewegten, flohen die Musen und verschwanden bald ganz unter den Menschen. Denn einestheils war ihr Dienst schon unter den verweichlichten und ausgearteten Römern und Griechen ein unwürdiges Spiel geworden, in welchem statt des Schönen der bloße Sinnenreiz, statt der Wahrheit der Sophismus, d. h. der bloße Schein des Wahren galt. Ueberdies aber wurden die alten Denkmäler: Tempel, Bildsäulen, Gemälde und dergleichen, von den Barbaren gewaltsam zerstört, die Meisterwerke der Literatur vernichtet, so daß nur in einigen Klöstern noch halbvermoderte Rollen übrig blieben. Da waren keine Schulen und keine Gelehrten, ausgenommen was die Lehrer des Christenthums unter unsäglichen Widerwärtigkeiten und Hindernissen für das geistige Leben zu thun im Stande waren. Dennoch erhob sich in dieser

wüsten Zeit (mit Recht nennt man es die Finsterniß des Mittelalters) die Poesie, und zwar nicht nur bei den Völkern, die sich in den südlichen Provinzen der Römer unter Spuren alter Gesittung mit den Ueberbleibseln der Römer selbst vermischt hatten, sondern auch unter den nördlichsten Barbaren, die ganz ohne Vorbild waren. Noch vor dem Eingang des Christenthums gab es z. B. in Gallien celtische Bardenlieder; in Island, Norwegen und Schweden sangen die Skalden; die Edda, eine Sammlung isländischer Sagen, ist noch vorhanden. Das Bruchstück des altdeutschen Hildebrandsliedes, welches Heldenlied in der von Karl d. Gr. veranstalteten Sammlung gewiß vollständig aufgezeichnet wurde, ist sehr alt. Nur einem glücklichen Zufalle haben wir es zu verdanken, daß diese Probe ältester Erzählungsdichtung unseres Volkes uns erhalten worden ist. Zwei Mönche des Klosters Fulda hatten in müßiger Stunde die aus heidnischer Zeit stammende Erzählung, als eine ihnen immer noch interessante Erinnerung aus ihrem eigenen weltlichen Leben, auf das erste und letzte Blatt einer Pergamenthandschrift des Buches Sirach geschrieben. Das Lied schildert eine Begebenheit aus dem Sagenkreise, dessen Mittelpunkt die mythisch gewordene Person des Ostgothenkönigs Theodorich, Dietrich von Bern (Verona) genannt, ist. Die Sage, welche sich meist gar nicht um den geschichtlichen Sachverhalt kümmert und während sie mit aller Treue den allgemeinen Charakter einer Zeit wiederspiegelt, doch die Charaktere einzelner Helden nach ihrem Belieben gestaltet, läßt den Dietrich von Bern vor dem siegreichen Odoaker landesflüchtig werden und an dem Hofe des Hunnenkönigs Etzel (Attila) eine Zuflucht finden. Endlich kehrt der Held heim, begleitet von Hildebrand, seinem alten treuen Lehrmeister und Waffengefährten. Dieser hatte bei seiner Flucht aus dem Vaterlande sein junges Weib und ein unmündiges Kind, Hadubrand mit Namen, zurückgelassen. Als er nun der Hei-

math sich nahet, tritt ihm Hadubrand, der zum tapferen Kämpfer herangewachsen ist, entgegen. Vergebens sucht ihn der alte Vater über den Irrthum aufzuklären; der junge Heißsporn hält das für eine listige Ausrede — es kommt zum harten Kampf, und nur aus einem neueren Volksliede erfahren wir, daß der Alte den Jungen zu Boden warf und Beide dann versöhnt und wohlgemuth zur Mutter Ute zogen, die ihren Gemahl auch nicht wieder erkannte, bis dieser einen Ring in den Trinkbecher fallen ließ.

Das Gedicht ist in alt-niedersächsischer Sprache geschrieben; statt des Endreimes hat es die Alliteration oder den Buchstabenreim, d. h. es finden sich in den unmittelbar aufeinander folgenden Verszeilen zwei und drei Wörter mit gleichen Anfangs-Consonanten, wie denn schon die Namen Hildebrand und Hadubrand einen solchen Stabreim bilden.

Doch gebrauchte der fränkische Mönch Otfried, der um 870 eine Geschichte des Heilandes nach den Evangelien in hochdeutscher Sprache verfaßte, den Endreim. Die deutsche Sprache war damals freilich noch sehr ungefüge und es mußten noch drei Jahrhunderte verfließen, bis mit dem Beginn des Minnegesangs an den Höfen der Fürsten und auf den Burgen der Ritter jene Dichtersprache siegreich durchbrach, welche aus den süddeutschen Mundarten Schwabens, Baierns und Oesterreichs sich bildete. Da wurde denn auch der Reim zu vollkommener Reinheit ausgebildet und die Sprache verfeinerte sich zum höchsten Wohllaut wie zur geschmeidigsten Versbildung. Und sobald unsere Sprache diesen Höhenpunkt gewonnen hatte, fehlte auch der Dichter nicht (nach Pfeiffer und Bartsch Kürenberg), der die im Volksmunde lebendig fortgepflanzten Heldensagen zu einem großen Epos zusammenfaßte, das wir unter dem Namen des Nibelungenliedes kennen und als das kostbarste Kleinod unserer nationalen Dichtung schätzen.

Die Völkerwanderung, welche Nationen und Volksstämme durcheinander warf und mischte, war auch für das Aufkeimen des nationalen Epos ein fruchtbarer Boden. Erinnerungen aus der alten asiatischen Heimath, heidnische Göttermythen hefteten sich an hervorragende Heldengestalten und erhielten in der neuen Heimath ein neues nationales Gepräge. Derselbe Verbindungs- und Verschmelzungsproceß brachte dann auch ostgothische, fränkische, burgundische, hunnische Sagen zusammen, und die Volkssänger rundeten die Bruchstücke ab und machten ein Ganzes daraus. Die Götter- und Heldensage, deren Mittelpunkt Siegfried war, der gewaltige Drachentödter, aus welchem dann ein ebenso gewandter als starker, ein ebenso tugendreicher als tapferer Recke, der Typus ältesten Ritterthums wurde, Siegfried von Santen am Niederrhein, der Sohn Siegmunds und Sieglindens — trat mit dem burgundischen Sagenkreise in Verbindung, dessen Helden Gunther, Gernot und Giselher sind. Die Mutter der letzteren ist Ute, die Schwester Kriemhild, die Dienstmannen Hagen und Volker. Brunhild ist da die Gemahlin Gunthers; Worms die Residenz dieses Fürstengeschlechts. In diese Sagenkreise wurden ferner die Sagen von Dietrich, dem Ostgothen, und Attila, dem Hunnen, hineingezogen. Etzel ist in der Volksdichtung keineswegs die Alles vor sich niederwerfende „Gottesgeißel", sondern ein alter, schwacher, gutmüthiger Fürst, dessen Wohnsitz die Etzelburg (Ofen) in Ungarn. Er hat um Kriemhildens Hand geworben und diese hat sie ihm nicht verweigert; nachdem die feige Hinterlist ihres Bruders Gunther und die Tücke des grimmen Hagen, der den edlen Siegfried meuchlings ermordete, ihr das Liebste auf Erden geraubt hat, ist ihr Herz nur noch von dem einen Gedanken erfüllt, den Tod des Geliebten an ihren Feinden zu rächen. Sie, die einst so edle minnigliche Jungfrau, die mit so reinem, innigem, vollem Herzen den edelsten der Männer geliebt hat, ist nun ganz der Leiden

schaft der Rache hingegeben und setzt diese mit einer Ausdauer und Willenskraft in's Werk, vor der wir uns entsetzen. Denn sie opfert ihr ganzes Geschlecht.

Mit seinen zarten Zügen hat uns der Dichter die jungfräuliche, die eheliche Liebe geschildert; aber mit tief-poetischem Sinn und sicher treffendem Tact hat er uns schon zu Anfang auf einen tragischen Ausgang vorbereitet; es klingen ahnungsvoll bedeutsame Töne schon in die ersten „Abenteuer", wie die einzelnen Gesänge genannt werden. Kriemhildens Traum vom Edelfalken, den zwei Aare überfallen und tödten, wird von Mutter Ute ausgelegt: Ein edler Mann wird dir zu Theil, wolle Gott ihn behüten, daß du ihn nicht früh verlierest! Und als dann die Jungfrau antwortet: Ohne Minne will ich bleiben! entgegnet die Mutter, das Glück des Weibes bestehe doch nur in der Liebe. Darauf Kriemhilde: „Es mag an manchen Frauen genug erprobt sein, wie Liebe mit Leide lohnen kann!" Und endlich nach unendlichem Schmerz und blutigem Kampfe schließt das Fest auf der Etzelburg:

Mit Leide ward geendet des Königs hohes Fest,
Wie zu allem Ende die Liebe Leid nur läßt.

An die furchtbare Größe der Heldengestalten des Nibelungenliedes müssen Sie sich freilich erst gewöhnen; der „grimmige Hagen" ist in seinem Hasse, in seinem Trotz, in seiner blutigen Tapferkeit dämonisch hervorragend, findet gar keine Parallele weder mit den Helden Homers, noch des christlichen Mittelalters, — und selbst Kriemhilde ist in ihrem Rachedurst nicht minder schrecklich, so daß wir die zarte, tiefinnige Liebe zu Siegfried kaum für möglich halten, wenn wir nachher sie gegen ihr eigenes Geschlecht so wüthen sehen. Wie können wir aber von jener wilden Zeit der Völkerwanderung, wo eine verfaulte alte Cultur mit einer neu herein-

brechenden, zwar rohen, aber urgewaltigen und innerlich gesunden naturkräftigen Nationalität und Bildung im Kampfe begriffen war, und eine Gährung herbeiführte, in der die widerstrebendsten Elemente durch einander geworfen wurden: ich sage, wie können wir von jener Zeit, aus der die Nibelungensage stammt, die sogar noch die nordischen Göttersagen und Naturmythen herübergenommen hat, turniermäßig geschulte Ritter und minniglichfeine Damen verlangen? Noch hat sich nordische Wildheit und christliche Sanftmuth nicht durchdrungen; durch das christliche Gewand der Dichtung bricht der riesige heidnische Körper hindurch, denn noch ist es ihm zu eng; aber doch sehen wir bereits in aller Glorie in diesem Verhältniß des Dienstmannes zum Herrn den Kern des deutschen Gemüths, deutsche Treue, die Leib und Leben an das setzt, was sie mit dem Herzen, sei es im Guten oder Schlimmen ergriffen hat. Ist auch Alles kolossal gehalten, so ist es doch mit größter Naturwahrheit gezeichnet, auf das einfache Wesen und die ewige Natur des menschlichen Herzens gerichtet. Von dieser Naturwahrheit haben z. B. die Franzosen gar keine Idee; bei denen ist Alles conventionell, und wo sie natürlich sein wollen, werden sie erst recht unnatürlich. Das ist unsere Freude, unsere Stärke und unser Stolz, daß wir im Gemüth stark sind, daß unsere ältesten Gedichte und Sagen schon diesen gesunden Kern des deutschen Volkes verherrlichen, in welchem unverwüstliche Triebkraft wohnt. Goethe sagt von den Nibelungen: „Die Kenntniß dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation. Jedermann sollte es lesen, damit er nach dem Maß seines Vermögens die Wirkung davon empfange.“*)

---

*) Zu empfehlen die Uebersetzung von Simrock: Das Nibelungenlied In Prosa für die Jugend bearbeitet: Bäßlers schönste Heldengeschichten des Mittelalters, Osterwalds Erzählungen aus der alten deutschen Welt und A. Richters deutsche Heldensagen des Mittelalters.

Und auch Frauen und Jungfrauen sollten es lesen, um deutschen Sinn in seiner starken, von keiner Modebildung verwässerten Kraft zu bewahren.

Das jüngere und mildere Seitenstück der Nibelungen ist die Gudrun; sie ist den Sagen des 10. Jahrhunderts entnommen, während die Nibelungensagen auf das 5. und 6. Jahrhundert zurückweisen. An Kampf fehlt es zwar in der Gudrun auch nicht, aber die Helden sind schon viel menschlicher, und der anmuthigen Partieen sind so viele, daß man an die Odyssee erinnert wird. Die Gudrun, minder glänzend als Kriemhilde, stellt Ihnen in rührendster Einfalt das Ideal einer deutschen Jungfrau vor die Seele; Sie werden mit ihr weinen und lachen, mit pochendem Herzen sie über Land und Meer begleiten, hoffend trotz Sturm und Wogendrang und vielen Leiden, und endlich nur darüber sich wundern, daß uns Deutschen dies herrliche Epos so lange verborgen bleiben konnte und wir lieber in die Fremde borgen gingen, als an unserem Eigenthum uns erfreueten und erfrischten.

Wenden wir uns nun zum romantischen Epos der höfischen Dichtung. Diese verschmähete die national-deutschen Sagen als zu roh und wandte sich der Romantik des Ritterwesens zu, wie es in Spanien und Frankreich erblühet und dann von den Normannen auch nach England übertragen eine eigenthümliche Sagenwelt erzeugt hatte. Was ist aber Romantik?

Das Christenthum, welches das Princip der innerlichen Weltüberwindung hat und vor der Unendlichkeit des Geistes die Endlichkeit der Dinge schwinden läßt, traf mit der Naturanlage der germanischen Völker zusammen, ich meine mit dem Hange, der gemüthlichen Erregung sich hinzugeben, mit der Phantasie die Schranken der Anschauung zu durchbrechen. Indem nun dieser christlich-germanische Geist mit dem poetischen, von den romanischen Völkern noch festgehaltenen Geiste des klassischen Heidenthums sich

mischte, entstand jene romantische Poesie, welche, in und an der sinnlichen Realität der Dinge sich nicht befriedigend, diese zu Symbolen des Unendlichen machte und so der Phantasie ein ganz neues Reich eröffnet. Der mächtig gehobenen, ja entfesselten Phantasie genügte die endliche Welt in ihrer Umgrenzung und Beschränkung nicht mehr; sie suchte nach einem Etwas über und hinter den Dingen, herrlicher als diese, aber auch unaussprechlicher, nur in sehnsüchtiger Ahnung zu erfassen. So wurden die Bilder der Dinge zu Symbolen, Sinnbildern, der Phantasie ein freies Spiel eröffnend. Diese Romantik, welche im Gegensatz zu der überwiegend naiven, plastischen, objectiv einfachen griechischen Poesie sich individuell mannichfaltig, bunt und abenteuerlich, subjectiv und empfindsam gestaltete, offenbarte sich in zwei Hauptformen. Die schaurige Natur des Nordens, die schneebedeckten Ebenen und Eisfelder, die langen Nächte und der Nebel, die das Land Monate lang verhüllen, schufen in der erfinderischen Phantasie des Volkes und seiner Sänger eine furchtbare und schaudererregende Geisterwelt; aber die Lieder klangen wie beschwichtigende Harfentöne. Starke Helden, kühne Schiffer und keusche Jungfrauen waren der Stoff derselben, die Geschichten und Sagen lösten sich gewöhnlich in elegische Klagen auf über die kühnen Helden, die so früh gefallen in blutiger Schlacht oder vom Elfenzauber umstrickt. Die nordischen Balladen haben etwas Strenges, Abgebrochenes, Sprunghaftes, aber auch viel dramatische Kraft und Charakteristik. Die Gefühle sind stark, aber zurückgehalten, die Liebe erscheint innig, aber der Duft und Schmelz, das Sentimentale fehlt.

Lieblicher und freundlicher gestaltete sich die südliche Romantik. Sie nahm schon manche Blume aus der Märchenwelt der Araber, sie nahm aber auch die Erinnerungen an griechisch-römische Cultur und vor allem das schon tiefer gewurzelte geistige Leben des Christenthums und den Zauber des heitern Himmels und der üppigen Natur auf.

Demzufolge gestaltete sich auch der Rittergeist, dessen Elemente Tapferkeit, Rechtssinn, Verehrung der Frauen oder Minne, Religion und Freiheit waren. Poetischer wurde dieser Geist noch durch die Kreuzzüge, durch welche morgen- und abendländische Empfindungsweise, zu einem schönen Ganzen verschmolzen, den Minnesang schaffen konnte. In Frankreich und Spanien hießen die Sänger Troubadours, in England Minstrels, in Deutschland Minnesänger. Es waren meist Männer aus edlem Geschlechte, voll hoher und kühner Gesinnung, nicht selten im Kampfe tapfere Ritter, oft sogar gekrönte Fürsten und Kaiser. Viele derselben zogen frei wie die Kunst, die sie übten, mit der Harfe, Fiedel oder Zither von Burg zu Burg und sangen, wie vor Zeiten die Rhapsoden, zum Saitenspiel ihre gefühlvollen Lieder. Die Schreibekunst hatten die wenigsten erlernt; wer die Mittel hatte, hielt sich einen Schreiber: aber die Kunst des lebendigen Worts, des anmuthigen Vortrags im Erzählen beliebter Sagen und Heldengeschichten, die hatten sie inne. Indem nun aber die Minnedichtung sich auf den Frauendienst beschränkte, und meist eine so weiche, spielend-sentimentale Weise anschlug, daß wir Mühe haben, uns diese Sänger als geharnischte, schlachtgewaltige Ritter vorzustellen — erhielt dieselbe etwas Einförmiges, Schwächliches und Enges. Doch fehlte es auch nicht an Sängern, welche, von den Fesseln des Minnegesanges sich lösend, ohne diesen selbst aufzugeben, doch mit freiem Blick und tiefem Verständniß ihrer Zeit das Leben allseitig erfaßten und darstellten. Ein solcher Minnesänger und zwar der besten einer, dessen Lyrik in Tiefe der Empfindung, Mannichfaltigkeit der Form wie des Inhalts, süßem Wohllaut der Sprache und Tüchtigkeit der Gesinnung klassisch zu nennen ist, d. h. die Höhe der Vollendung erreichte: war Walther von der Vogelweide.

Walthers Jugend fiel in die letzten Jahre der glorreichen

Regierung des großen Hohenstaufen Friedrich Barbarossa, sein reiferes Mannesalter in die nicht minder kräftige vielbewegte Regierung des zweiten großen Friedrich von Hohenstaufen; gerade dieser Zeitabschnitt bezeichnet aber die Blüthe der höfischen Dichtkunst. Das väterliche Gut des Dichters, die „Vogelweide“, lag wahrscheinlich in Tyrol am Südabhang des Brenner, im Thal der Eisach (unweit Sterzing). Das kleine Gut mag wohl später zu einem benachbarten größeren geschlagen und damit sein Name untergegangen sein. Walthers Dürftigkeit nöthigte ihn, Dienst bei Hofe zu suchen; zu Wien am Hofe Herzog Friedrichs des Katholischen erlernte er die ritterlichen Künste und — „singen und sagen“. Als sein Gönner in Palästina gestorben war, zog Walther an den Hof des deutschen Königs Philipp und feierte mit diesem (im Jahre 1199) das Christfest zu Magdeburg, war aber schon am folgenden Pfingstfeste wieder in Wien, um der „Schwertleite“*) Herzog Leopolds beizuwohnen. Im Jahre 1205 finden wir ihn abermals in Philipps Nähe, dessen volles Vertrauen er besaß, dessen Freigebigkeit jedoch minder befriedigend war. So zog denn der Sänger in's Thüringer Land, auf die sangesreiche Wartburg zu Landgraf Hermann, der glänzend Hof hielt und mit freigebiger Hand die fahrenden Ritter und Minnesänger unterstützte. Dort fanden sich die feinsten Geister und edelsten Sänger zusammen; nach der Sage, die freilich den ganzen Vorgang in ein mythisches Dunkel gehüllt hat, fand dort der poetische Wettkampf statt, der unter dem Namen des „Sängerkrieges auf der Wartburg“ bekannt ist. Die Ritter Heinrich von Risbach, Reinmar von Zweter, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide und ein Bürgerlicher, Biterolf von Stilla, kämpften wider den jungen Heinrich von Ofterdingen, der das Lob seines Beschützers, des Herzogs Leopold von Oesterreich sang, auf Leben und Tod; Heinrich

*) Das Fest des Ritterschlages.

unterlag und sollte dem vorher abgeschlossenen Vertrage gemäß hingerichtet werden — da flüchtete er zur Landgräfin Sophie, die ihn mit ihrem Hermelinmantel deckte, daß Niemand ihn schädige.

Die Parteikämpfe im deutschen Reich (König Philipp ward von seinem Gegner Otto von Wittelsbach ermordet) und die daraus entspringenden verhängnißvollen Krisen trafen schwer das patriotische Herz des edlen Walther, der endlich den regierungsunfähigen Otto verließ und sich dem neugewählten hochbegabten jungen König Friedrich II. zuwandte, der ihm ein kleines Lehen schenkte und im Jahre 1220 — wie es scheint — ihm auch den Unterricht seines Sohnes Heinrich übertrug. Zur Bildung fürstlicher Jugend gehörte in damaliger Zeit auch Fertigkeit im Gesang, Saitenspiel und in dichterischer Rede. Im Jahre 1228 begleitete Walther den Kaiser auf dessen Kreuzzuge nach dem gelobten Lande; der schon bejahrte Dichter kehrte glücklich nach Deutschland zurück, starb aber bald darauf in Würzburg und ward im Lorenzgarten des neuen Münsters daselbst unter einem Baume begraben, von dessen Wipfel munterer Vogelgesang erklang.

Schon diese wenigen Notizen mögen Ihnen das vielbewegte abenteuerliche Leben der Minnesänger kennzeichnen. Von der Seine bis an die Mur und bis zum Po hatte Walther der Menschen Sitte und Treiben kennen gelernt, an den wechselnden Geschicken der deutschen Völker und ihrer Könige den innigsten Antheil genommen, an heiliger Stätte selber seine Kreuzlieder gesungen. Was er gesungen, das war erlebt und frisch empfunden. Wohin ihn das Geschick auch führte, er hatte in allen Lagen den festen männlichen Charakter bewährt, das aufrichtige deutsche Gemüth, die wärmste Liebe zum großen deutschen Vaterlande. Abhängig von der Freigebigkeit der Fürsten und Herren ließ er sich doch nie herab zu fader Schmeichelei, und wie Verse gleich diesen:

Wer schlägt den Löwen? wer schlägt den Riesen?
Wer überwindet jenen und diesen?
Das thut der, der sich selber bezwingt!

von ernsten Kämpfen mit sich selber zeugen, so hielt er mit edlem sittlichem Freimuth auch den Fürsten ihre Pflichten vor und ermahnte sie, auf Recht zu halten, den Armen Gehör zu geben, nicht zu glauben, was die Schmeichler sagen und dem lieben Gott zu danken für die Ehre, daß so mancher Mensch Gut und Blut zu ihrem Dienst verwenden müsse. So geißelte er aber auch das Volk ob seiner Zuchtlosigkeit und die leichtfertigen fahrenden Sänger, die nur ihre Zuhörer mit allerlei Narrenspossen zum Lachen reizen wollten. Er wendet sich an die Jugend und ermahnt sie, Augen, Ohren und Zungen wohl zu behüten, schärft den Alten eine gute Kinderzucht ein, und selbst der Papst bekommt sein Theil wegen seiner Habsucht, die das Silber aus deutschen Landen lockt.

Deutschland über Alles! deutsche Sitte und deutscher Brauch und ganz besonders der deutschen Frauen Zier und Güte — davon fließt sein Mund über mit beredtem, begeistertem Lob.

Lande hab' ich viel gesehen,
Nach den besten blickt' ich allerwärts.
Uebel möge mir geschehen,
Wenn ich je bereden ließ mein Herz,
Daß ihm wohlgefalle
Fremder Länder Brauch.
Wenn ich lügen wollte, lohnte mir es auch?
Deutsche Zucht geht über alle!
Von der Elbe bis zum Rhein
Und hernieder bis zum Ungarland,
Da mögen wohl die besten sein,
Die ich irgend auf der Erden fand.
Weiß ich recht zu schauen
Schönheit, Huld und Zier,
Hilf mir Gott, so schwör' ich, sie sind besser hier,
Als der andern Länder Frauen.

Züchtig ist der deutsche Mann,
Deutsche Frau'n sind schön und engelrein;
Thöricht, wer sie schelten kann,
Anders wahrlich mag es nimmer sein:
Zucht und reine Minne,
Wer die sucht und liebt,
Komm' in unsre Lande, da es noch beide giebt;
Lebt' ich lange nur darinnen!

Von den Tändeleien und sentimentalen Ueberschwenglichkeiten so vieler Minnesänger ist bei Walther von der Vogelweide nichts zu finden; er wird warm und auch feurig, bleibt aber immer wahr und natürlich. Er legt nach deutscher Weise in die Minne die Idealität des Herzens, darum wirkt die Liebe sittliche Veredlung:

Wer edler Frauenminne pflegt,
Im Herzen böse That nicht trägt,

sie macht „hochgemuth", zu allem guten Werk geschickt. Darum ist bei Walther auch ein tief religiöser Zug, eine christliche Innigkeit und Wärme des Glaubens, welche ganz vortreffliche geistliche Lieder schuf. So betet er am Morgen, bevor er ausreitet:

Mit Segen mög' ich heut erstehn,
Herr Gott, in deinem Schutze gehn
Und reiten, wo ich hin im Land mich kehre.
Herr Christ, laß an mir sichtbar sein,
Wie viel vermag die Güte dein,
Und hüte mich um deiner Mutter Ehre.
(Fr. Koch.)

Gelungene Uebersetzungen der Minnesänger finden Sie in den Arbeiten von Simrock, W. Wackernagel, Koch und Weiske; sind Sie durch dieselben vertrauter geworden mit dem Geiste dieser Poesie, dann können Sie auch den von Franz Pfeiffer herausgegebenen Walther von der Vogelweide (deutsche Klassiker des Mittelalters I., Leipzig 1866) zur Hand nehmen.

Doch waren es nicht nur Lieder, die zum Saitenspiel der Minnesänger erklangen, auch ganze Heldengedichte wurden vom Geist dieser höfischen Kunstpoesie in's Leben gerufen. Als Dreiblatt der hervorragendsten Epiker jener Zeit treten uns Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg entgegen. Die Sagenstoffe, welche sie ergriffen, waren freilich der Fremde entlehnt und nicht auf deutschem Boden gewachsen; es spielt in dieser phantastisch ausgeschmückten Ritterwelt christliche Mystik, sinnliche Derbheit und weltlicher Glanz oft seltsam und barock in einander; aber echt deutsch ist doch die Darstellung, sei es im heiteren Humor und der aufrichtigen Freude an der Welt, wie sie im leicht beweglichen frohmuthigen Geiste Gottfrieds von Straßburg erscheint, sei es im tiefsinnigen Ernst und der Energie idealen Strebens Wolframs von Eschenbach, oder in der sittlichen Lauterkeit und christlichen Gesinnungstüchtigkeit Hartmanns von der Aue.

Hartmann war ein schwäbischer Ritter, wahrscheinlich in der Bodensee-Gegend zu Hause, und Dienstmann der Herren von Aue. Vielleicht in der Klosterschule von Reichenau gebildet, verstand er lateinisch und französisch und konnte lesen und schreiben. Seine poetische Sprache ist klar und durchsichtig, seine Darstellung reich an naiven Zügen voll zarter Empfindung. Gleich Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg behandelte er den Sagenkreis des König Artus und seiner Tafelrunde; sein „Iwein“ ist eine künstlerisch abgerundete Rittergeschichte, aber so voll von wunderlichen Abenteuern, daß sie unserem Geschmacke wenig zusagt. Viel wirksamer wird seine poetische Kraft, wo sie sich einer schwäbischen Volkslegende zuwendet, in der Erzählung: Der arme Heinrich. Sie hat die zartesten Partieen in Schilderung einer idyllischen Häuslichkeit, in der psychologisch tief geschöpften Darstellung der aufopferungsvollen Hingebung einer reinen, innigen,

ebenso kindlichen als energischen Mädchenseele. Ein reichbegüterter Herr, Heinrich von Aue, wird plötzlich vom Aussatz befallen, der ihn zum ärmsten, unglücklichsten Mann macht. Nur durch das Herzblut einer reinen Jungfrau — so erklären die Aerzte von Salerno — könne er gerettet werden. Als die Tochter seines Pächters das vernimmt, faßt sie den Entschluß, den guten Herrn, der ihren Eltern so viel Gutes erwiesen, zu retten. Kein Widerspruch von Seiten der Eltern wie des Ritters selber vermag sie von diesem Entschluß abzubringen; sie reist mit dem lieben Kranken nach Salerno, dringt in die Aerzte, das Opfer zu vollziehen, — schon ist das Messer gewetzt; da stürzt der von solchem Opfermuthe in höchste Aufregung versetzte Ritter in's Zimmer, sie vom Tode zu retten. Er hat die holde Gestalt in all ihrer Schöne gesehen, es ist ein neuer Geist über ihn gekommen und er ist mit Einem Male aller Krankheit los und ledig. In Freuden kehren beide zurück und das treue Mädchen wird die Gemahlin des Ritters.

Bei allem Zarten und Schönen, das diesem Erzählungsgedicht nicht abzusprechen ist, liegen doch so manche widerwärtige Züge im Stoffe selber, daß der reine wohlthuende Eindruck des Ganzen darunter leidet. Ein Ritter, der es über sich vermag, ein edles Mädchen den Aerzten zum — Abschlachten zu überliefern, hat sich aller ritterlichen Gesinnung entäußert und damit auch unsere menschliche Theilnahme verwirkt, welche die Kunst des Dichters anfangs so gut zu wecken verstanden hat. Die Krankheit liegt zwar nicht außer dem Bereich der Poesie, aber wir dürfen nicht zu lange bei derselben aufgehalten, nicht zu sehr auf das Pathologische (den Leidenszustand) hingewiesen werden. Die Scene, wo die Jungfrau auf den ärztlichen Secirtisch gelegt wird, ist doch peinlich.

Ganz im Gegensatze zu Hartmann dem „Auer", der im „armen Heinrich" auch das Weltliche unter den Gesichtspunkt christ-

licher Gesinnung zu stellen und es durch diese zu verklären weiß, ist Gottfried von Straßburg ein ganzes Weltkind, das den Lebensgenuß, die irdische Liebe feiert und sich mit voller Seele der Sinnenwelt hingibt. Gewandt in der poetischen Form, leicht, gefällig, blühend und farbenreich in der Darstellung, ohne ins Uebertriebene zu gerathen, ist Gottfried in der That ein Meister des Geschmacks. Obwohl bürgerlicher Herkunft, war er, eben wegen der Heiterkeit und vollendeten Form seiner Muse, an den Höfen willkommen und Fürstengunst ward ihm reichlich zu Theil. Sein Hauptwerk ist Tristan und Isolde, das „Hohelied der Minne", wie man es nicht mit Unrecht genannt hat. Die Liebenden haben aus Einem Becher den Liebeszauber getrunken, der sie fortan unauflöslich verbindet; nichts desto weniger weiß uns der Dichter mit seiner Seelenmalerei das Emporwachsen und Blühen der Liebe in männlichen und weiblichen Herzen darzustellen, den Sinnenrausch, die unwiderstehliche Kraft der Leidenschaft, die den ganzen Gehalt des Lebens in Ein Gefühl auflöst. Die Erzählung selber ist durchdrungen von dieser Lyrik der Minnepoesie. Das Gedicht ist aber unvollendet geblieben und der Dichter (wahrscheinlich ums Jahr 1250) darüber hingestorben.

Sein echter Gegenfüßler war Wolfram von Eschenbach, einem Marktflecken unweit Ansbach, ein unbemittelter Ritter, der am gastlichen Hofe des Thüringer Landgrafen eine Stätte fand, wo er der Sangeskunst leben konnte. Auf der Wartburg vollendete er (1204) den Parcival, sein Hauptwerk. Ernst in seinem ganzen Wesen, ernst und charaktervoll auch in seinen Minneliedern, hat er diesem Heldengedichte eine Gedankenschwere, einen idealen Hintergrund, eine bei aller Ueppigkeit der Phantasie strenge Haltung gegeben, die vielfach an den späteren Italiener Dante erinnert. Mit seinem tiefen umfassenden Geiste hat Wolfram die britische Sage von König Artus Tafelrunde, die

er aus französischer Darstellung entnahm, mit der Sage vom heiligen Graal verknüpft und indem er die Abenteuer des Artusritters Parcival, sein Leben und Streben, sein Irren und Straucheln uns erzählt, bis derselbe sein Ziel erreicht und König des Graals wird, uns ein Weltbild mittelalterlicher Geistesanschauung geliefert, das in dem Entwickelungsgange, den das Streben Parcivals nimmt, individuell lebendige Färbung gewinnt. Der Graal ist die kostbare Jaspis-Schüssel, aus welcher Christus in der Nacht, da er verrathen ward, mit seinen Jüngern das Osterlamm gegessen und in welche Joseph von Arimathia, nachdem Longinus mit einer Lanze die Seite des Gekreuzigten geöffnet, das Blut des Erlösers aufgefangen hat. An den Besitz dieses Gefäßes knüpfte sich fortan der Besitz des Segens, den das Blut der Erlösung gebracht; schon der Anblick des heiligen Graals wirkte beseligend, erlöste von allem Schmerz Leibes und der Seele. Doch äußerte sich diese Wirkung nur dem, der glücklich und reinen Herzens sich dem Heiligthum nahet. Dem Heiden und Ungeweiheten blieb es unsichtbar. Held Parcival ist zum König und Hüter des Graals auserkoren, aber nur allmählig wird er sich seiner hohen Bestimmung, seiner Heldenkraft und Heldenpflicht bewußt, durch manchen Fehltritt, durch Zweifel und Verzagen an Gott und der Menschheit dringt er hindurch zum wahren Glauben, zu jenem Punkte gereinigter und geklärter Menschheit, wo der Irrthum wie Schuppen von den Augen fällt und ein neues Paradies gewonnen wird. So ruht dies Heldengedicht auf christlichem Grunde in einem noch eminenteren Sinne als Goethe's Faust. Indem es die Kämpfe und Entwickelungskrisen in die Innenwelt des Gemüths verlegt, indem es in dem jungen Ritter Parcival uns einen nur langsam aus der Uebermacht des Gefühls, aus dumpfem Hinbrüten, linkischem Ungeschick und naiver Kindlichkeit sich befreienden, aber auch einen nur um so sicherer zur Höhe des Heldenthums, das Kopf und Herz auf

dem rechten Flecke hat, sich emporschwingenden Jüngling darstellt: ist es trotz der fremdartigen Namen und seltsamen Schnörkel einer üppig sich verschlingenden Fabel doch ein kerndeutsches Gedicht, auf das unsere Nation mit Recht stolz sein kann.

Einundfünfzigster Brief.

Aus den genannten Klassikern des Mittelalters können Sie ersehen, daß der deutsche Minnegesang, wenn auch von der Fremde her angeregt, keineswegs eine bloße Nachahmung der Troubadours-Lyrik war, die, überwiegend die Abenteuer und Wechselfälle der Liebe in leichtem, keckem Humor darstellend, weniger empfindungsvoll, dafür aber auch überwiegend männlicher und klarer war. Da in diesem ganzen minnenden Ritterthum viel Ueberspanntes, Künstlich-Gemachtes lag — das in Ulrich von Lichtenstein, der in Weibertracht als Frau Venus im Lande umherzog, um als Liebeskönigin Lanzen zu brechen, in seiner ganzen Lächerlichkeit sich selber darstellte —: so hatte diese Poesie nur so lange Bestand, als der Rittergeist durch die Kreuzzüge genährt wurde. Sobald diese aufhörten und der in den Städten aufblühende Bürgerstand den Nimbus des Ritterthums zerstörte und den Stand der „Herren" in seine Schranken wies, war es auch mit dem Minnesängerthum vorbei. An seine Stelle trat der Meistergesang der Zünfte, ehrbar, sittlich-streng, vorzugsweise an biblische Stoffe sich haltend, pedantisch nach den festgestellten Regeln Verse schmiedend, alles poetischen Schwunges der freischaffenden Phantasie los und ledig. Doch zur Weckung des geistigen Lebens im Volk, zur Hebung und

Veredelung des Bürgerstandes selber trugen die Schulen der Meistersänger nicht wenig bei. In größeren und kleineren Städten Süddeutschlands, in Mainz, Augsburg, Nürnberg, Memmingen, Colmar, Ulm vor allen, traten ansässige Bürger, meistens Handwerker, zu einem geschlossenen Vereine zusammen und übten die poetische Kunst in den Kirchen nach beendigtem Nachmittags-Gottesdienst, oder im Rathhaussaale und auch in den Wirthshäusern und Herbergen. Auf einem mit Vorhängen umzogenen Gerüst saßen die „Merker", welche die Fehler, die beim Singen und Sagen gemacht wurden, genau verzeichneten und dann die Preise vertheilten, die in silbernen Ketten und Münzen und in einem Kranze von seidenen Blumen bestanden, den der „Kronenmeister" dem glücklichen Sänger aufs Haupt setzte. Auf der sogenannten Tabulatur waren die Regeln des Meistersangs über Reim und Sylbenzahl des Verses, über den Vortrag und die Melodie u. s. w. verzeichnet. In diesem ängstlich-genauen Halten am Hergebrachten, in diesem Schablonenthume mußte freilich der poetische Geist verkümmern; nur in einzelnen kräftig und reich begabten Persönlichkeiten, wie sie in einem Hans Sachs, dem Schuhmacher zu Nürnberg, uns entgegentreten, pulsirte ein dichterisches Leben. Hans Sachs hat über zweihundert größere und kleinere Gedichte, Fabeln, Schwänke, Lust- und Trauerspiele hinterlassen und in seinen ernsthaften Geschichten wie in den lustigen Schwänken ein nicht geringes Erzählertalent entfaltet.

Wenn nun auch der frische Aufschwung, den die deutsche Lyrik bei den Minnesängern genommen hatte, bei den Meistersängern wieder erlahmte: so ward dieser starren Kunstlyrik gegenüber doch ein reicher Ersatz gewährt durch den frisch sprudelnden Quell des weltlichen Volksliedes, in welches der poetische Sinn des ungelehrten, von Schulzwang und Regeln unbeirrten Volkes sein Gemüthsleben ergoß. Aus dem Born des Volksliedes erfrischte sich

nach langer Dauer die im 18. Jahrhundert zum zweiten Mal und herrlicher als das erste Mal aufblühende Kunstpoesie unserer klassischen Literatur. Ohne das Volkslied hätten wir gar nicht die einfachen, herzinnigen Töne Goethe'scher Lyrik; manche Perlen unter seinen Liedern, wie der „Erlkönig", das „Röslein roth", das italienische „Ständchen" sind fein geglättete und sinnig abgerundete Volkslieder. Uhlands Muse ist durch die Milch des Volksliedes genährt und groß gezogen, hat ihr die frischen rothen Wangen und kräftig gesunden Glieder zu danken. Die aus dem Volke hervorgegangenen Sänger, oder die im Geist und Sinn des ungelehrten gemeinen Mannes redenden Dichter, die der Anschauungs-, Gefühls- und Denkweise des Volkes sich nicht durch ihre „höhere Bildung" entfremdet hatten, schlugen in einfachster Weise jene Herzenstöne an, die, sobald sie erklangen, alsbald auch ergriffen und von Jung und Alt gesungen und fortgepflanzt wurden. Diese Volksdichter dichteten und sangen recht eigentlich im Namen des Volks, erregt und bewegt von dem, was in aller Herzen lebendig war, was Allen auf den Lippen schwebte. Der Strophenbau des Liedes war höchst einfach, der Reim meist sehr mangelhaft, die ganze Composition unvollkommen — vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet. Aber der poetische Ton und Klang, die einfache natürliche Sprache des Gefühls, die Wärme des vom Selbsterlebten und Selbstempfundenen ergriffenen Gemüths fehlte keinem dieser Lieder. Die gelungensten verbreiteten sich weit und erhielten sich lange Zeit lebendig; im Munde des singenden Volkes fortgepflanzt half der Gesang dem Gedächtnisse nach. Es konnte natürlich nicht fehlen, daß im Laufe der Zeit manches Lied in seiner ursprünglichen Fassung gar nicht mehr zu erkennen war, da Strophen weggelassen und neu hinzugefügt, auch verschiedene Lieder mit einander verschmolzen wurden, so daß manches Lied in Schlesien ganz anders lautete, als am Rhein oder an der Donau. Das

15. und 16. Jahrhundert, in welchem das Volkslied blühete, war ein innerlich und äußerlich bewegtes, wanderlustiges, geistig und gemüthlich erwecktes — es war ja die Zeit, in welche die Entdeckung Amerika's und die Kirchenreformation Luthers fiel —, und dieses neue Leben, dieser frische Bildungstrieb wurzelte im Bürgerstande, an dessen Erregung und Bewegung denn auch die dienende Volksklasse den nächsten Antheil nahm. Wanderburschen und fahrende Schüler, dann freilich auch die Bänkelsänger brachten die Lieder von Ort zu Ort, und nachdem die Buchdruckerkunst erfunden war, wurden sie als „fliegende Blätter" in alle Gauen des deutschen Vaterlandes getragen.

Um Ihnen nur an Einem Beispiele zu zeigen, wie leicht und frei bei aller Nachlässigkeit der Form das Volkslied einhergeht und wie es in dem sprungweisen Fortschritt seiner Darstellung freilich auch sehr zu Veränderungen und Umbildungen geeignet ist, will ich Ihnen ein paar Lieder aus dem 16. Jahrhundert (115 ganz neue Liedlein, Nürnberg 1544) mittheilen.

Drei Fräulein.

I.

Mit lust tet ich außreiten
durch einen grünen wald,
darinn da hort ich singen
drei vöglein wol gestalt.

So sind es nit drei vögelein,
es sind drei frewlein fein;
soll mir das ein nit werden,
gilt es das leben mein.

Das erst das heißet Ursulein,
das ander Barbelein,
Das dritt hat keinen namen,
Das soll des jagers sein.

II.

Dort oben auf dem berge,
da steht ein hohes haus,
darein gend alle morgen
drei hüpsche frewlein ein.

Die erst die ist mein schwester,
die ander ist mir gefreundt,
die dritt die hat kein namen,
die muß mein eigen sein.

Es sind die unvergänglichen Anlässe und Gegenstände aller Lyrik, der Liebe Leid und Lust, Scheiden und Meiden und Wiedersehen, der Wechsel der Jahreszeiten und die Freude an der Natur, wie sie namentlich in den Jäger- und Wanderliedern hervortritt, ferner die Freuden des Weins und der Geselligkeit, — welche auch im Volksliede das poetische Motiv bilden. Aber neben dieser Volkslyrik erhielt sich auch die Volks-Epik, das Erzählungslied lebendig, das erschütternde Todesfälle oder historisch-merkwürdige Ereignisse besang, auch wohl die Thaten kühner Räuber feierte oder eine gelungene Entführung. Als charakteristisches Beispiel theile ich Ihnen das Lied von der schönen Bernauerin mit, aus dem Jahre 1435, in unserer Schreibart. Agnes Bernauer, die Baderstochter zu Straubing, war die Geliebte Herzog Albrechts von Baiern, der sich mit ihr vermählte und trotz dem Zorn seines Vaters sie nicht verlassen wollte. Da befahl der Herzog Ernst, der die Abwesenheit seines Sohnes benutzte, daß man die Agnes Bernauer in der Donau ertränken solle. Es geschah. Der unglückliche Sohn wollte den grausamen Vater bekriegen, ließ sich aber wieder besänftigen und machte dann zum Gedächtniß seiner der Politik geopferten Gattin fromme Stiftungen.

Von der schönen Bernauerin.

Es reiten drei Ritter zu München hinaus,
Sie reiten wohl vor der Bernauerin Haus:
„Bernauerin bist du drinnen?
ja drinnen?“

„Bist du drinnen, so tritt du heraus,
Der Herzog ist draußen vor deinem Haus
Mit all' seinem Hofgesinde,
ja Gesinde.“

Sobald die Bernauerin die Stimme vernahm,
Ein schneeweißes Hemdlein zog sie da an,
Wohl vor den Herzog zu treten,
ja treten.

Sobald die Bernauerin vor's Thor 'naus kam,
Drei Herren gleich die Bernauerin vernahm.
„Bernauerin, was willst du machen?
ja machen?

„Ei, willst du lassen den Herzog entwegen,
Oder willst du lassen dein jung frisches Leben
Ertrinken im Donauwasser?
ja Wasser?“

„Und eh' ich will lassen mein'n Herzog entwegen,
So will ich lassen mein jung frisch Leben
Ertrinken im Donauwasser,
ja Wasser.“

„Der Herzog ist mein
Und ich bin sein!
Sind wir ja treu versprochen.“
ja versprochen.“

Bernauerin auf dem Wasser schwamm,
Maria, Mutter Gottes, sie rufet an,
Sollt' aus der Noth ihr helfen,
ja helfen.

„Hilf mir, Maria, aus dem Wasser heraus,
Mein Herzog baut dir ein neu Gotteshaus,
Von Marmelstein einen Altar,
ja Altar."

Sobald sie dieß gesprochen aus,
Maria, Mutter Gottes, hat geholfen aus
Und von dem Tod sie errettet,
ja errettet.

Wie die Bernauerin auf die Brücken kam,
Ein Henkersknecht zu der Bernauerin kam:
„Bernauerin, was willst du machen?
ja machen?"

„Ei, willst du werden ein Henkersweib,
Oder willst du lassen deinen jung stolzen Leib
Ertrinken im Donauwasser?
ja Wasser?"

„Und eh' ich will werden ein Henkersweib,
Eh' will ich lassen meinen jung stolzen Leib
Ertrinken im Donauwasser,
ja Wasser."

Es stand kaum an den dritten Tag,
Dem Herzog kam eine traurige Klag,
Bernauerin ist ertrunken,
ja ertrunken.

„Auf, rufet mir alle Fischer daher,
Sie sollen fischen bis ins rothe Meer,
Daß sie mein Feinslieb suchen,
ja suchen."

Es kommen gleich alle Fischer daher,
Sie haben gefischt bis ins rothe Meer,
Bernauerin haben sie gefunden,
ja gefunden.

Sie legen's dem Herzog wohl auf den Schooß,
Der Herzog viel tausend Thränen vergoß,
Er thät gar herzlich weinen,
ja weinen.

„So rufet mir her fünftausend Mann,
Einen neuen Krieg will ich heben an,
Mit meinem Herrn Vater eben,
ja eben."

„Und wär' mein Herr Vater mir nicht so lieb,
Ich ließ ihn aufhenken wie einen Dieb,
Wär' aber mir 'ne große Schande,
ja Schande."

Es stund kaum an den dritten Tag,
Dem Herzog kam eine traurige Klag',
Sein Herr Vater ist gestorben,
ja gestorben.

„Die mir helfen sollen meinen Herrn Vater begraben,
Rothe Mäntel müssen sie haben,
Roth müssen sie sich tragen,
ja tragen."

„Und die mir helfen mein Feinslieb begraben,
Schwarze Mäntel müssen sie haben,
Schwarz müssen sie sich tragen,
ja tragen."

„So wollen wir stiften eine ewige Meß,
Daß man die Bernauerin nicht vergeß,
Man wolle für sie beten,
ja beten!"

Dies Lied, nicht gar lange nach der Begebenheit gedichtet, die es feiert, hat vollste dramatische Lebendigkeit, aber den genauen Sachverhalt gibt es nicht an, sondern rückt bereits das Thatsächliche ins Mythische. Mit schnellen Sprüngen eilt es von einem Moment zum andern und läßt es uns den Zusammenhang errathen. Aber die Treue und Reinheit der Gattin, der tiefe Schmerz des Gatten, der die Pietät des Sohnes gegen den Vater doch nicht unterdrücken kann, sind vortrefflich gezeichnet und naiv ist wieder die Verschiedenheit der Trauer in den rothen und schwarzen Kleidern angedeutet.

Wie die nordische Ballade und die südliche Romanze vorherrschend im Erzählungston gehalten ist: so fehlt es auch uns Deutschen an epischen Volksliedern nicht, wenn sie auch an poetischem Werth der Lyrik nachstehen. Die ältesten Volkslieder sind ja überhaupt episch, an große Ereignisse und hervorstechende Heldenthaten sich anschließend. Bevor das Volk die Zustände und Bewegungen des Innenlebens zum Gegenstande seines Gesanges machen kann, muß es erst durch die Anschauung großer Thatsachen aufgerüttelt werden. Auch unsere ältesten religiösen Lieder waren überwiegend episch, die Geschichte von der Geburt, vom Leiden und Sterben, von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi feiernd, wie sie die Evangelien erzählen. Die Zeit jedoch des nationalen Epos, die unmittelbar an das mythische Zeitalter der nationalen Heldenkämpfe sich anschließt, war längst vorüber; nur einzelne Nachklänge der deutschen Heldensage finden wir noch in Volksliedern, wie der Kampf Hildebrands mit seinem Sohne Hadubrand in dem bekannten und beliebten Liede: „Ich will zu Land ausreiten, sprach Meister Hildebrand“, gefeiert wird. Die Umarbeitungen und Ueberarbeitungen des alten Volksepos, wie sie in Gedichten vom Rosengarten, vom Zwerg Laurin, von Otnit, Hugo und Wolfdietrich beliebt wurden (vereinigt unter dem Namen „das alte

Heldenbuch") haben geringen poetischen Werth. Hingegen erlebte das altdeutsche Thierepos von Reineke dem Fuchs, der von Nobel, dem König der Thiere vorgeladen wird wegen vielfacher Ränke und Missethaten, aber Allen ein Schnippchen schlägt, eine sehr gelungene Uebersetzung und theilweise Umdichtung und erhielt sich bis jetzt in der Gunst aller Freunde echter Poesie. Bekanntlich hat es Goethe in Hexametern gegeben; Meister Kaulbachs klassischer Illustrationen dazu ist bereits gedacht worden.

Wollen Sie über das Volkslied näher sich belehren, so mag Ihnen A. F. C. Vilmars Handbüchlein für Freunde des Volksliedes, ferner das 2te Bändchen der Aesthet. Vorträge von A. W. Grube empfohlen sein. In Wolfgang Menzels Blumenlese: „Die Gesänge der Völker" (Leipzig, 1856 in 2. Aufl.) finden Sie eine wohlgeordnete Auswahl von Volksliedern und volksthümlicher Lyrik. Damit Sie auch von den gemüthlichen, im Ganzen durchaus lebensfrohen und heiteren Singweisen der deutschen Volkslieder eine Vorstellung erhalten, lassen Sie sich doch das mit hübschen Illustrationen ausgestattete Büchlein von Georg Scherer kommen: „Die schönsten deutschen Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Singweisen." (Leipzig, 1868, 2. Aufl.) Eine gute Auswahl ist ferner: „Deutscher Liederhort von Ludwig Erk" (Berlin, Enslin).

Zweiundfünfzigster Brief.

Sie thun Recht, liebes Fräulein, wenn Sie das unlängst (1863) erschienene vortreffliche Ritterbuch von Fr. v. Falkenstein zur Hand nehmen; man muß die Ritter und das Treiben jener Zeit kennen lernen und sich von der damaligen Empfindungsweise

und Galanterie einen Begriff bilden, wenn man die Minnelieder verstehen will. Sie bekommen zugleich ein Bild von der Würde, Reinheit und Thätigkeit jener Frauen, die uns neuere Romanschreiber meist in solch gemeiner Prosa schildern, und als Schlußstein zu dem großen gothischen Riesenbau des Mittelalters nehmen Sie Goethe's Götz von Berlichingen.

Nun aber lassen Sie uns nach Süden ziehen und zwar nach Italien, wo zu gleicher Zeit mit den Meistersängern drei große Dichter lebten: Dante, Petrarca und Boccaccio.

Alles, was Wissenschaft und Leben damaliger Zeit Großes und Schönes darbot, hat Dante, in seinem allegorischen Epos: Die göttliche Komödie, im mystisch-religiösen Sinne seiner Zeit dargestellt. Die Parteikämpfe der Welfen und Ghibellinen, die Thaten und Leiden hervorragender Männer werden in charakteristischen Figuren mit echt historischem Sinne erfaßt und in markigem Styl gezeichnet. Aber indem der Dichter alle diese Kämpfe und Errungenschaften seines Zeitalters in Himmel und Hölle verlegt, aus der wirklichen Welt in eine mythisch-jenseitige springt und seinem Heldengedicht die katholisch-religiöse Form aufprägt, entzieht er seiner obwohl großartigen Schöpfung die reine poetische Wirkung und macht sie zu einer Zwittergeburt.

Petrarca hat seine Stärke auf lyrischer Seite. Er hat in künstlichem Versbau die zarteste Sentimentalität geschildert in seinen an die geliebte Laura gerichteten Sonetten. Die italienische Prosa aber wurde durch die Novellen des Boccaccio sehr gehoben, der, freilich nur die sinnliche Liebe feiernd, mit ausgezeichneter Leichtigkeit und reizender Anmuth zu erzählen wußte.

Im 16. Jahrhundert erschien Ariosts romantisches Epos: Der rasende Roland, voll malerischer Anmuth. Ihm folgte Tasso, dessen glühende Empfindung sowohl in seinen lyrischen Gedichten, als auch in seinem Epos: Das befreite Jerusalem,

allen Zauber einer musikalischen Sprache entwickelte. Doch folgten alle diese italienischen Dichter mehr oder weniger römischen Vorbildern und nahmen besonders das Gekünstelte in ihre Werke auf, so daß sie, Dante ausgenommen, weniger durch den Gesammteindruck ihrer Werke, als durch einzelne der Natur und dem höchsten poetischen Leben entnommene Stellen befriedigen. Uebrigens war die Poesie der Italiener, so wenig sie das hohe Ideal der Griechen erreicht hatte, doch derselben an Ruhe, Heiterkeit und Grazie in der europäischen Romantik am nächsten gekommen. Sie ist eine männliche Kunst geworden, gleichsam der großgewachsene Minnegesang, und darum hat das Studium derselben den neuern Dichtern, besonders Wieland und Goethe, gedient, von den kindlichen Minneliedern mitten durch die moderne Sentimentalität hindurch den Rückweg zu finden zum griechischen Stile. Den Italienern selbst ist dies nicht gelungen, denn nach Tasso brachte Marino und seine Schule das Spielende, Tändelnde, Schwülstige und andere poetische Süßigkeiten der römischen Dichter in die italienische Poesie, von denen sie sich kaum in der neuesten Zeit losmachen konnte. Wir werden später sehen, wie dieser verfehlte Geschmack im 17. Jahrhundert auch unsere deutschen Dichter auf Abwege führte.

Das meiste poetische Leben ist allerdings in den portugiesischen und spanischen Meistern jener Zeit zu finden. Die Luisiadi (d. h. die Lusitaner oder Portugiesen), ein Heldengedicht von dem Portugiesen Camoens, der spanische Don Quixote von Cervantes, dieser echt komische Roman, der seines Reichthums an unübertrefflichen Lebensgemälden wegen wohl ein Epos heißen könnte, Calderons romantisches Theater — sind erst in neuern Zeiten von den Deutschen ganz anerkannt und gewürdigt worden, und haben auch bisher schon vielfältigen Einfluß auf unsere Literatur gehabt. Der poetische Drang ergriff mit Glück die reichen,

im Volksgemüth lebendig fortgepflanzten Sagen und Heldengeschichten, die freilich mit dem rechtgläubig-katholischen Sinn des Spaniers, dem das Kirchen-Dogma für ein schlechthin Unabänderliches, für alle Zeiten Gegebenes galt, verschmolzen eine sehr eigenthümliche Form und Farbe erhielten. An Wechsel der Begebenheiten und Situationen sind die Dramen eines Lope de Vega und Calderon reich, in den Darstellungen biblischer Geschichten und Scenen aus dem Leben der Heiligen lag bereits ein nicht geringes dramatisches Element, aber der frei auf sich selber beruhende, nach den Gesetzen seiner eigenen Individualität sich bestimmende und seinen Charakter entwickelnde Mensch gibt doch erst das rechte dramatische Leben, das den spanischen Dramen abging, weil hier Kirche und Ritterthum, das Gesetz großer Körper- und Genossenschaften als zwingende Regel die Individuen beherrschte. Das katholische Drama blieb im Grunde immer episch, Begebenheiten erzählend; wie bei den Griechen das Götter und Menschen beherrschende Schicksal über den handelnden Personen schwebte als zwingende Macht, der die Charaktere schon im Voraus verfallen waren: so war im christlichen Mittelalter die katholische Kirche die Schicksalsgöttin (das fatum) geworden, die segnend und verdammend, strafend und belohnend ihre Gnade und Ungnade spendete, je nachdem der Einzelne sich ihr unterwarf, d. h. seine ganze Individualität ihr opferte. Das Recht der freien Individualität konnte nur auf protestantischem Boden auch für das Drama erobert werden, und William Shakespeare war der Mann, der dem modernen Drama die Bahn eröffnete, indem er zuerst in seinen hochpoetischen Schöpfungen zeigte, wie der Charakter des Menschen Dämon, der Zug des Herzens des Schicksals Stimme ist.

Dreiundfünfzigster Brief.

Die Reformation brachte für Deutschland zunächst keinen Aufschwung der Nationalliteratur, sondern theologisches Gezänk, und dann unseligen Zwiespalt und verderblichen Bürgerkrieg. Zwar hatte Luther der hebräischen Poesie ihren heiligen Ernst und Gedankenschwung glücklich abgelauscht und durch seine treffliche Uebersetzung der Bibel Alten und Neuen Testaments der deutschen Sprache bewunderungswürdige Stärke, Biegsamkeit und Harmonie verschafft, wie er denn selber in seinen Kirchenliedern, die er mehr singend als schreibend dichtete, in einfacher und doch höchst ergreifender Weise christliche Begeisterung mit pindarischem Schwung vereinigte. Allein er fand nur in seiner kirchlichen und theologischen Wirksamkeit Jünger, die freilich auch bald auf diesem Gebiet über ihren dogmatischen Streitigkeiten, über den Buchstaben den Geist und das Wesen vergaßen; die tiefpoetische Natur des großen Kirchenreformators blieb von Vielen verkannt, und in den Schulen der Gelehrten herrschte nach wie vor pedantische Engherzigkeit und Verachtung der Muttersprache.

England dagegen war aus harten inneren Kämpfen stärker hervorgegangen und durch die Reformation in seinem nationalen Leben wesentlich gekräftigt worden. Dort erhob sich unter der glorreichen Regierung der Königin Elisabeth als Stern erster Größe ein Dichter sonder Gleichen, der, ohne gelehrte Bildung, aber urkräftigen, hellen Geistes und vom Leben selber in die Schule genommen, das Drama plötzlich auf den Höhepunkt seiner Ausbildung erhob. William Shakespeare, geboren 1564 zu Stratfort am Avon, der Sohn eines Wollhändlers und vielleicht selbst zu diesem Gewerbe bestimmt, verheirathete sich schon als

18jähriger Jüngling, fühlte sich aber in seiner vielleicht übereilt geschlossenen Ehe nicht glücklich, ging davon und kam nach London, wo er zuerst Schauspieler, dann Mitactionär eines Theaters wurde, zu Wohlstand gelangte und sich in den höchsten Ständen Freunde erwarb; namentlich war ihm Graf Southampton zugethan und die Königin Elisabeth selber, wie auch später Jakob I., waren dem Dichter sehr gewogen. Wie die glücklichen Zeiten nationalen Aufschwunges unter Elisabeth auch den jungen Dichter begeistert und gekräftigt hatten, so wirkten die spätern trüben Zeiten merklich verdüsternd auf seine Stimmung; im Jahre 1612 zog er sich vom Schauspiel zurück, verließ 1614 London und starb 1616 in seinem Geburtsorte.

Was soll ich Ihnen aber in Kürze von des großen Britten unsterblichen Werken sagen, was von diesem reichen, tiefen, hellen und klaren Dichtergeiste, der in die Geheimnisse des Menschenherzens gedrungen wie Wenige vor und nach ihm, der alle Saiten der Liebe und Freundschaft, der Treue und Dankbarkeit mit unnachahmlicher Zartheit berührt, und hinwiederum alles Dämonische in der Menschenbrust, alle Affecte und Leidenschaften mit seiner stets sichern Sonde bloßgelegt hat, daß dem Hörer und Zuschauer das Blut erstarrt! Die ganze Stufenleiter von Freude und Lust, und frivolem Scherz und geistreichem Witz zum strengen Gedanken voll sittlichen Ernsts — das Gemüthsleben von der Lichtseite bis zum Schatten finsterer Schwermuth und bis zur Nacht des Wahnsinns und der Verzweiflung — die Sünde in ihrem Keim, Wachsthum und Ende, menschliche Schwäche in ihrer Erbärmlichkeit und menschliche Thatkraft in ihrer Erhabenheit: wo ist etwas Menschliches, das in Shakespeare's Dramen nicht einen dichterisch vollendeten Ausdruck gefunden hätte? Frei schwebt sein Geist über das Natur- und das Menschenleben dahin, mit Adleraugen seine Höhen und Tiefen erspähend und Bilder sammelnd

für die unendliche Fülle und Mannichfaltigkeit seiner Gedanken. Der fallende Wassertropfen, der blinkende Thau und die linde Sommernacht werden von ihm mit gleicher Meisterschaft gemalt wie der Sturm und Blitz und das gewaltige Meer, und doch dienen alle diese Naturbilder nur zur Verkörperung seiner, das menschliche Leben charakterisirenden Gedanken, zum symbolischen Hintergrund seiner dramatischen Charaktere, ja das Naturleben wird unter seiner Hand selber dramatisch und er personificirt den Thautropfen wie jede Regung des menschlichen Gemüths. Eine neue Götterwelt tritt an die Stelle der griechischen Mythologie und des Heiligen der katholischen Kirche, sie wird unmittelbar aus dem menschlichen Herzen selber heraufbeschworen, es sind Engel und Teufel, Heroen und Feiglinge, Gespenster und Hexen, die uns die Welt des Gemüthes gegenständlich machen, und weil sie ein so treuer Ausdruck des Innern sind, auch vollste Anschaulichkeit und äußere Wirklichkeit gewinnen. Freilich ist auch Shakespeare ein Kind seiner Zeit; seine dramatische Muse ist in mancher Hinsicht auch romantisch, ausgestattet mit der ganzen bunten phantastischen Mährchen- und Sagenwelt des Mittelalters, mit Vorliebe ihren Stoff aus Novellen und Geschichtsüberlieferungen nehmend, die bereits ein poetisches Gepräge im Volksgemüthe erhalten haben. Aber wie natürlich weiß der Dichter die überkommene Sage, den Aberglauben und Geisterspuk mit der Handlung selber zu verschmelzen, für die Charakteristik seiner handelnden Personen selber zu verwenden, so daß auch das Phantasiebild zum vollsten Lebensbilde wird und für uns volle sinnliche Realität gewinnt! Ein Shakespeare durfte es wagen, einen Sommernachtstraum mit seinen Elfen und seiner Waldluft in Scene zu setzen und der dramatischen Wirkung gewiß zu sein; den Geist von Hamlets Vater ganz dem Gespensterglauben des Volkes gemäß auf der Bühne nicht bloß erscheinen, sondern auch als handelnde Person mit

agiren zu lassen. Von Shakespeare's Kunst gilt ganz besonders das Goethe'sche bekannte Wort:

Mährchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr!

Nicht zu rühmen ist die Shakespeare'sche Manier, die etwas ganz Subjectives ist, die aber in Sitte und Stimmung seiner Zeit manche Entschuldigung findet, ich meine die gesuchten Wortspiele, das Witzeln, der Schwulst in manchen Stellen, die Lust an pöbelhaften Schimpfwörtern und die rohen Anspielungen auf geschlechtliche Verhältnisse. Königin Elisabeth und ihre Hofdamen mögen wohl derbere Nerven gehabt haben als die Damen der Jetztzeit, so daß sie über Manches lachen konnten, was heutzutage in gewählter Gesellschaft durchaus nicht gesprochen oder zum Gegenstand von Späßen gemacht werden kann, weshalb auch die Schauspiele Shakespeare's eigens für unsere Bühnen bearbeitet werden müssen, und sich keineswegs so ohne Weiteres zur Lectüre für jungfräuliche Leserinnen eignen. Darum wünschte ich, Sie hörten dann und wann die Dramen des englischen Barden gut vorlesen, wobei dann selbstverständlich Manches übersprungen oder manches Anstößige gemildert werden könnte. Aber jene Auswüchse, Schnörkel und Verstöße wider das edle Gleichmaß und den feineren Geschmack sind doch nur ein Beweis von der Ueberfülle an Kraft, und kommen wenig in Betracht gegen die Schönheit des Ganzen und so vieles Zarte und Liebliche im Einzelnen. Vorläufig will ich Ihnen nur einige Bilder aus seiner großen Galerie vorführen, damit Sie den Mann lieben und bewundern lernen, bis Sie etwa so glücklich sind, einen guten Vorleser zu hören.

Erst eine Stelle aus König Johann von England, einem Drama, das, als Ganzes betrachtet, minder gelungen, aber deshalb nicht minder reich an einzelnen Schönheiten ist.

Dieser Fürst hatte sich ungerechter Weise des Thrones bemächtigt und den rechtmäßigen Erben, den kleinen Herzog Arthur, den Sohn seines Bruders, verdrängt. Um diesen gefährlichen Nebenbuhler los zu werden, befiehlt er seinem Kämmerer Hubert, ihn zu morden.

Hubert und zwei Aufwärter (treten auf).

Hub. Glüh' mir die Eisen heiß, und stell' du dann
Dich hinter die Tapete; wenn mein Fuß
Der Erde Busen stampft, so stürzt hervor,
Und bind't den Knaben, den Ihr bei mir trefft,
Fest an den Stuhl. Seid achtsam! Fort und lauscht!
Erster Aufw. Ich hoff', Ihr habt die Vollmacht zu der That.
Hub. Unsaub're Zweifel! Fürchtet nichts, paßt auf!
(Aufwärter ab.)
Kommt, junger Bursch, ich hab' Euch was zu sagen.

Arthur (tritt auf).

Arth. Guten Morgen, Hubert!
Hub. Guten Morgen, kleiner Prinz!
Arth. So kleiner Prinz, mit solchem großen Anspruch,
Mehr Prinz zu sein, als möglich. Ihr seid traurig?
Hub. Fürwahr, ich war schon lust'ger.
Arth. Liebe Zeit!
Mich dünkt, kein Mensch kann traurig sein, als ich.
Doch weiß ich noch, als ich in Frankreich war,
Gab's junge Herr'n, so traurig wie die Nacht,
Zum Spaße bloß. Bei meinem Christenthum!
Wär' ich nur frei und hütete die Schafe,
So lang' der Tag ist, wollt' ich lustig sein.
Und das wollt' ich auch hier, besorgt ich nicht,
Daß mir mein Oheim noch mehr Leid will thun.
Er fürchtet sich vor mir und ich vor ihm;
Ist's meine Schuld denn, daß ich Gottfrieds Sohn?
Nein, wahrlich nicht! — und, Hubert, wollte Gott,
Ich wär' Eu'r Sohn, wenn Ihr mich lieben wolltet.

Hub. (bei Seite.) Red' ich mit ihm, so wird sein schuldlos Plaudern
Mein Mitleid wecken, das erstorben liegt:
Drum will ich rasch sein und ein Ende machen.
Arth. Seid Ihr krank, Hubert? Ihr seht heute blaß.
Im Ernst, ich wollt', Ihr wär't ein wenig krank,
Daß ich die Nacht auffsäß' und bei Euch wachte.
Gewiß, ich lieb' Euch mehr, als Ihr mich liebt.
Hub. Sein Reden nimmt Besitz von meinem Busen.
Lies, junger Arthur! — (Zeigt ihm ein Papier. Bei Seite.) Nun, du thöricht Wasser?
Du treibst die unbarmherzige Marter aus?
Ich muß nur kurz sein, daß Entschließung nicht
Dem Aug' entfall' in weichen Weibesthränen.
Könnt ihr's nicht lesen? ist's nicht gut geschrieben?
Arth. Zu gut zu solcher schlimmen Absicht.
Müßt Ihr mir ausglühn meine beiden Augen
Mit heißen Eisen?
Hub. Junger Knab', ich muß.
Arth. Und wollt Ihr?
Hub. Und ich will!
Arth. Habt Ihr das Herz? Als Euch der Kopf nur schmerzte,
So band ich Euch mein Schnupftuch vor die Stirn,
Mein bestes, eine Fürstin stickt' es mir,
Und niemals fordert' ich's Euch wieder ab;
Hielt mit der Hand den Kopf Euch Mitternachts,
Und, wie der Stunde wachsame Minuten,
Ermuntert' ich die träge Zeit beständig,
Frug bald: was fehlt Euch? und: wo sitzt der Schmerz?
Und bald: was kann ich Euch für Liebes thun?
Manch armen Manns Sohn hätte still gelegen,
Und nicht ein freundlich Wort zu Euch gesagt:
Doch Euer Krankenwärter war ein Prinz.
Ihr denkt vielleicht, das war nur schlaue Liebe,
Und nennt es List? Thut's, wenn Ihr wollt! Gefällt's
Dem Himmel, daß Ihr mich mißhandeln müßt,
So müßt Ihr. — Wollt Ihr mir die Augen blenden?

Die Augen, die kein einzig Mal Euch scheel
Ansahn noch ansehn werden?
Hub. Ich hab's geschworen,
Und ausglühn muß ich sie mit heißen Eisen.
Arth. Ach! Niemand thät' es, wär' die Zeit nicht eisern.
Das Eisen selbst, obschon in rother Gluth,
Tränk' meine Thränen, diesen Augen nahend,
Und löschte seine feurige Entrüstung
In dem Erzeugniß meiner Unschuld selbst;
Ja, es verzehrte sich nachher in Rost,
Bloß weil sein Feuer mir das Aug' verletzt.
Seid Ihr denn härter als gehämmert Eisen?
Und hätte auch ein Engel mich besucht,
Und mir gesagt, ich werde Hubert blenden,
Ich hätt' ihm nicht geglaubt — niemand als Hubert.
Hub. (stampft.) Herbei!

Aufwärter (kommen mit Eisen, Stricken u. s. w.)

Thut, wie ich Euch befahl.
Arth. O helft mir, Hubert; helft mir! Meine Augen
Sind aus schon vor der blut'gen Männer Blicken.
Hub. Gebt mir das Eisen, sag' ich, bindet ihn.
Arth. Was braucht Ihr, ach! so stürmisch rauh zu sein?
Ich will nicht sträuben, ich will stockstill halten.
Um's Himmels willen, Hubert! Nur nicht binden!
Nein, hört mich, Hubert, jagt die Männer weg,
Und ich will ruhig sitzen wie ein Lamm;
Will mich nicht rühren, nicht ein Wörtlein sagen,
Noch will ich zornig auf das Eisen sehn.
Treibt nur die Männer weg; und ich vergeb' Euch,
Was Ihr mir auch für Qualen anthun mögt.
Hub. Geht, tretet ab! Laßt mich allein mit ihm!
Erster Aufw. Ich bin am liebsten fern von solcher That.
(Aufwärter ab.)
Arth. O weh! so schalt ich meinen Freund hinweg,
Sein Blick ist finster, doch sein Herz ist mild. —

Ruft ihn zurück, damit sein Mitleid Eures
Beleben mag.
Hub. Komm, Knabe, mach dich fertig.
Arth. So hilft denn nichts?
Hub. Nichts als Dich blenden lassen.
Arth. O Himmel! säß' Euch was im Auge nur,
Ein Korn, ein Stäubchen; eine Mück', ein Haar,
Irgend ein Anstoß in dem kostbaren Sinn,
Dann fühltet Ihr, wie das Kleinste tobt,
Müßt' Euch die schnöde Absicht gräulich scheinen.
Verspracht ihr das?
Hub. Still! Haltet Euren Mund.
Arth. Hubert, der Vortrag mehr als eines Mundes
Kann nicht genugsam für zwei Augen sprechen.
Laßt mich den Mund nicht halten, Hubert, nein!
Und wollt Ihr, schneidet mir die Zunge aus.
Wenn ich die Augen nur behalten darf.
O schonet meine Augen! Sollt' ich auch
Sie nie gebrauchen, als Euch anzuschaun.
Seht, auf mein Wort! Das Werkzeug ist schon kalt,
Und würde mir kein Leid thun.
Hub. Ich kann's glühen, Knabe!
Arth. Nein, wahrlich nicht! Das Feuer starb vor Gram,
Daß es, zum Trost geschaffen, dienen soll
Zu unverdienten Qualen. Seht nur selbst!
Kein Arges ist in dieser glüh'nden Kohle,
Des Himmels Odem blies den Geist ihr aus,
Und streute reu'ge Asche auf ihr Haupt.
Hub. Mein Odem kann sie neu beleben, Knabe!
Arth. Wenn Ihr das thut, macht Ihr sie nur erröthen,
Und über Eu'r Verfahren glüh'n vor Scham.
Ja, sie wird Euch vielleicht in's Auge sprühn,
Und wie ein Hund, den man zum Streite zwingt,
Nach seinem Meister schnappen, der ihn hetzt.
Was Ihr gebrauchen wollt, mir weh zu thun,
Versagt den Dienst; nur Euch gebricht das Mitleid,

Das wildes Feu'r und Eisen hegt, Geschöpfe
Zu unbarmherz'gen Zwecken ausersehn.

Hub. Gut, leb'! Ich will Dein Auge nicht berühren
Für alle Schätze, die Dein Oheim hat.
Doch schwur ich drauf, und war entschlossen, Knabe,
Mit diesen Eisen hier sie auszubrennen.

Arth. Nun seht Ihr aus wie Hubert! All' die Zeit
War't ihr verkleidet.

Hub. Still, nichts mehr! Lebt wohl!
Eu'r Oheim darf nicht wissen, daß Ihr lebt;
Ich will die Spürer mit Gerüchten speisen.
Und, holdes Kind, schlaf' sorgenlos und sicher,
Daß Hubert, für den Reichthum aller Welt,
Kein Leid Dir thun will.

Arth. O Himmel! Dank Euch, Hubert!

Hub. Nichts weiter! Still hinein begleite mich!
In viel Gefahr begeb' ich mich für Dich.

(Beide ab).

Allein der Prinz muß dennoch sterben. Das Schreckliche wurde nur durch das Mitleid des Höflings hinausgeschoben. Arthur sucht nämlich zu entfliehen, springt über die Stadtmauer herab und stürzt sich todt. Es war dies eine Lieblingsscene Goethe's und er gab sich selbst viel Mühe, die junge Neumann für die Rolle Arthurs zu bilden. Leider entriß ein frühzeitiger Tod die liebenswürdige Künstlerin bald dem Leben und der Bühne, und Goethe feierte sie in einer Elegie, — Euphrosine heißt sie darin — wo er ihren Schatten, mit Bezug auf die Darstellung Arthurs also sprechen läßt:

„Denkst du der Stunde noch wohl, wo auf dem Brettergerüste
Du mich der höhern Kunst ernstere Stufen geführt?
Knabe schien ich, ein rührendes Kind: du nanntest mich Arthur,
Und belebtest in mir britisches Dichtergebild."

Die zweite Stelle, die aus den vielen vortrefflichen herausgehoben zu sein verdient, sind die Worte der Porcia, aus dem „Kaufmann von Venedig", wo sie im dritten Act dem Bassanio ihre Hand reicht.

Porcia. Ihr seht mich, Don Bassanio, wo ich stehe,
So wie ich bin: obschon, für mich allein,
Ich nicht ehrgeizig wär' in meinem Wunsch,
Viel besser mich zu wünschen; doch für Euch
Wollt' ich verdreifacht zwanzigmal ich selbst sein,
Noch tausendmal so schön, zehntausendmal
So reich. —
Nur um in Eurer Schätzung hoch zu stehn,
Möcht' ich an Gaben, Reizen, Gütern, Freuden
Unschätzbar sein; doch meine volle Summe
Macht etwas nur: das ist in Bausch und Bogen
Ein unerzogenes, ungelehrtes Mädchen,
Darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt
Zum Lernen ist; noch glücklicher, daß sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren,
Am glücklichsten, weil sich ihr weich Gemüth
Dem Euren überläßt, daß Ihr sie lenkt,
Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König.
Ich selbst und was nur mein ist, ist Euch, nur Euch
Nun zugewandt; noch eben war ich Eigner
Des schönen Guts hier, Herrin meiner Leute,
Monarchin meiner selbst; und eben jetzt
Sind Haus und Leut', und eben dies Ich selbst
Eu'r eigen, Herr! Nehmt sie mit diesem Ring!

Mit welcher Wahrheit ist dies liebliche Geschöpf geschildert; diese weibliche Hingebung an den Mann ihrer Wahl, diese bräutliche Unbefangenheit mit so viel Anmuth und Würde. Wie sie voll Geist und Witz ist (was sie besonders durch ihre scharfsinnige Schlichtung des Shylock'schen Handels vor Gericht kund thut), so

ist auch Bassanio, ihr Geliebter, zugleich Kavalier und Gelehrter, ein lebensfroher, feiner Weltmann gebildeten Geistes und offenen Gemüthes, der allzuverschwenderisch seine Geldmittel erschöpft hat, sich dessen aber mit der Aussicht auf seine Heirath der reichen Erbin getröstet. Es ist jedoch keineswegs das Geld als solches, was ihn reizt, denn er hat das Bild seiner Porcia in allem Glanz ihrer Schönheit und Tugend treu im Herzen bewahrt; aber eine verständige Ueberlegung ist bei ihm ebenso wenig zu verkennen als bei der edlen Porcia, welche dem ihre Hand zu reichen verspricht, der unter drei Kästchen, einem goldenen, silbernen und bleiernen, dasjenige wählt, worin ihr Bildniß verborgen. Auf jedem Kästchen ist ein Vers angebracht, so verfaßt, daß die Wähler leicht irre geführt werden können, bei der Wahl aber sich selber charakterisiren. So wählt der heißblütige Sohn des Südens, der Prinz von Marokko, den bloß sinnliche Leidenschaft treibt, das goldene Kästchen; der selbstbewußte stolze Spanier, dem der Silberklang eigener Ehre noch über die Liebe geht, das silberne; Bassanio aber, der sich durch äußere Hüllen und verfängliche Worte nicht blenden läßt, trifft das rechte. Sie haben hier einen von jenen Fällen, wo sich Shakespeare eines märchenhaften Bildes bedient, um es mit voller Sicherheit, mit Glück und Geschick zum dramatischen Element zu erheben. Aehnlich ist es im Trauerspiel Lear; der König verlangt von seinen drei Töchtern, ihm zu sagen, wie lieb sie ihn hätten, darnach wolle er dann seine Gunstbezeigung messen. Die beiden lieblosen Töchter überbieten sich in Betheuerungen ihrer Zuneigung, und Kordelia, die gute Tochter, weil sie den Vater wirklich liebt, mag keine Phrasen drechseln und fällt in Ungnade. Es scheint dieß eine große Willkürlichkeit von Seiten des Dichters zu sein, daß er uns unter diesem Bilde das gemüthliche Verhältniß eines Vaters zu seinen Töchtern charakterisiren will; aber Shakespeare, der mit sicherem Tact solche

Volkssagen zu seinem Zweck ergriff, hat uns mit diesem einen höchst bezeichnenden Zuge die ganze Launenhaftigkeit und Willkür des alten Königs geschildert, der, eben weil er momentanen Einfällen und Launen so sehr nachgibt, daß sie ihn verblenden, nicht ohne Schuld ist an den schweren Leiden, das Seitens seiner zwei bösen Töchter über ihn hereinbricht. Die zerüttete Pietät, wie sie alle Säulen der sittlichen Weltordnung umstürzt und alles Gute und Schöne des Menschenlebens in ihre finsteren Abgründe hinabreißt, ist mit grauenerweckender Wahrheit vom Dichter des Lear geschildert worden, aber in das grausige Bild fällt doch ein lichter Strahl der Versöhnung, ausgehend von der edlen Königstochter und dem rechten und echten Sohne Glosters.

Je mehr Sie Shakespeare kennen lernen, desto mehr werden Sie auch erstaunen über die Mannichfaltigkeit seiner Frauengestalten, die alle eigenthümlich und lebenswahr in höchster Vollendung gezeichnet sind und die Liebe in ihren mannichfaltigsten Erscheinungen darstellen. Im Trauerspiel Romeo und Julie ist es die jugendliche Leidenschaft in ihrer ganzen Gluth, aber auch in ihrer reinen Idealität, alle Gedanken und Gefühle auf den Geliebten richtend, alle Hindernisse besiegend, alle anderen Familienverhältnisse brechend und willig das Leben opfernd, eine Liebe, stärker als der Tod. Aber eine solche Liebe, wie sie ganz Gluth, ganz Leidenschaft ist, weil sie alle übrigen Lebensverhältnisse zu Gunsten des Einen vernichtet, wirkt auch wie ein zerstörender Vulcan.

Desdemona, die Gemahlin Othello's, eines offenen, biederen, aber auch leidenschaftlichen, jähzornigen Kriegers, der seine Frau mit ganzer Seele liebt, aber, durch einen Schurken zur Eifersucht entflammt, in seinem Zorn ihr Mörder wird. Es zeigt sich da das Mißverhältniß zwischen diesem zwar edlen und tapfern, aber doch geistig zu tief stehenden und gemüthlich zu rauhen Manne und einer zarten Frauenseele, die, ganz Liebe und Hingebung,

zu fein organisirt ist, um sich selber zu vertheidigen, und es versäumt, das drohende Ungewitter mit überlegenem Verstande und energischem Willen zu beschwören. In eine ganz andere Sphäre versetzt uns wiederum die Tragödie Hamlet, die im Prinzen und der Ophelia uns zwei verwandte Naturen zeigt, ganz dazu geschaffen um einander zu beglücken. Hamlet ist ein Gemüthsmensch, ein gedankenschwerer Zweifler, der, weil er jede That zuvor allseitig erwägen und mit den zarteren Rücksichten seines Gewissens und Gefühles in Einklang bringen will, den rechten Zeitpunkt zum Handeln verfehlt, aber gerade durch seine Unschlüssigkeit das Verderben über sich und seine Umgebung heraufbeschwört und endlich gezwungen das thun muß, was er vorher mit freiem Entschluß hätte thun können und sollen. Er entsagt der Liebe zu Ophelien, ermordet, ohne es zu wissen, ihren Vater, spielt den Wahnsinnigen, — aber Ophelia, die nordische Mimose, die bis dahin still in ihrer Phantasie gelebt und gewebt und den Prinzen, den sie in der ganzen Glorie seines edlen Wesens geschaut und verstanden, in ihr Herz geschlossen hat, wird in der That wahnsinnig, denn sie ist phantasievoll und Gemüthswesen, wie Hamlet, aber ein Weib, das der feindlich auf sie eindringenden Außenwelt weder männlichen Muth noch die Energie des Denkens und ironischer Reflexion entgegensetzen kann. Sie findet in der kühlen Fluth das Ende ihrer Pein:

Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach,
Und zeigt im klaren Strom sein grünes Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Kuckuksblumen.
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und niederfielen
Die wankenden Trophäen und sie selbst

In's rinnende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit, und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indeß sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Noth begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodieen
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod.

Vor solchen Dichtergemälden müssen alle Farben des Malers erbleichen und alle Töne des Componisten verstummen.

Shakespeare's Denkmal prangt in der Westminster-Abtei zu London, wo die britischen Könige und Helden ruhen. Zur Grabschrift hat man eine Stelle aus seinen Werken gefunden, sie steht in dem romantischen Schauspiele: „der Sturm", 4. Act:

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme und Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja was daran nur Theil hat, untergehen,
Und wie dieß leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug,
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.

So läßt auch Sophokles im Ajax seinen Odysseus sprechen:

„Und sehen, daß wir Menschen alle, die
Wir leben, Traumgestalt und Schatten sind."

Vierundfünfzigster Brief.

Sie vermuthen schon im Voraus, daß ich auf die französische Literatur weniger gut zu sprechen sein werde, als auf die englische. Ich werde es nicht tadeln, daß Sie die lebhafte, geistreiche und schöne Sprache der Franzosen gern sprechen und ihre Schriften gern lesen; aber das muß ich Ihnen sagen, daß Sie nur darum so viel Mühe haben, an wahrer Poesie Geschmack zu finden, weil Ihnen so viel Französisch zu Theil geworden ist. Sollten die Franzosen ein unpoetisches Volk sein? höre ich Sie ausrufen. Im Mittelalter, als noch die Troubadoure sangen und König Renatus von Anjou ein arkadisches Schäferleben spielte, da war es noch ein sehr poetisches Volk, ja es schien, als sollte die neuere Dichtkunst über ganz Europa von ihnen ausgehen. Auch Charakter und Volks- und Staatsleben war in diesem Lande höchst poetisch bis zum ritterlichen Franz I. und seinem Bayard. Auch im Jahrhundert der Reformation war viel Poesie dort zu Hause, und der Humorist Rabelais hat noch seines Gleichen nicht gefunden. Als sie erst die spanischen und italienischen Novellenschätze und die Griechenwelt, besonders Sophokles und Euripides, in ihren Geist aufgenommen hatten, da war die französische Dichtung zur schönsten Blüthe aufgesprossen, und der erhabene Corneille schenkte der Welt seinen Cid. Aber siehe da, eine Gesellschaft gelehrter Herren ohne Gemüth und Geschmack, die französische Akademie und ihr Beschützer Richelieu, verwarfen die herrliche Gabe, und der erschrockene Dichter ließ sich irre machen und bemühte sich, dem strengen Gerichtshofe Folge zu leisten. Dasselbe mußte sich auch Racine gefallen lassen; er schnitt seine zarten Empfindungen und sein rührendes Pathos nach der Laune des Hofes zu. Selbst Molière's unvergleichliche Lustspiele wären

bei größerer Freiheit anders ausgefallen. Das Poetische wurde einer modischen Regelmäßigkeit der Eleganz und sogenannten Anständigkeit aufgeopfert. Ja, die Sprache selbst wurde von der Akademie so geregelt, daß künftigen Geschlechtern die Macht ganz benommen war, sie zu erweitern, oder nach Bedarf des Zeitgeistes und dessen herrschender Empfindungs- und Denkweise zu gebrauchen. Daher die Unbehülflichkeit der Franzosen, wenn sie deutsche oder englische Schriften übersetzen, mit Vorstellungsweisen, die vor der Gründung der französischen Akademie noch nicht da waren, fertig zu werden. Die Poesie aber, die keine Schranke fesseln soll, wie konnte sie bei solchem Zwang gedeihen? Die schönsten Tragödien Corneille's und Racine's sind eigentlich dialogisirte Epopöen voll Tiraden und zugespitzten Antithesen. Hingegen haben es die Franzosen in rhetorischen Werken und in der Prosa überhaupt weit gebracht, und bei ihren Diderots, Buffons, Montesquieu's findet man mehr wahre Poesie, als in ihren langweiligen, beschreibenden, epischen und lyrischen Versgebäuden. Doch lesen Sie hierüber, was Schiller seinem Freund Goethe schreibt, als dieser das Voltairische Trauerspiel Mahomed deutsch auf die Bühne brachte:

Du selbst, der uns von falschem Regelzwange
Zur Wahrheit und Natur zurückgeführt,
Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange
Erstickt, die unsern Genius umschnürt,
Du, den die Kunst, die göttliche, schon lange
Mit ihrer reinen Priesterbinde ziert,
Du opferst auf zertrümmerten Altären
Der Aftermuse, die wir nicht mehr ehren?

Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen;
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient,
Wir können muthig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt,

Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Denn dort, wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten;
Von keinem Ludwig wird es ausgesä't;
Aus eig'ner Fülle muß es sich entfalten,
Es borget nicht von ird'scher Majestät,
Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen,
Und seine Gluth durchflammt nur freie Seelen.

Drum nicht, in alte Fesseln uns zu schlagen,
Erneuerst du dies Spiel der alten Zeit,
Nicht, uns zurück zu führen zu den Tagen
Charakterloser Minderjährigkeit.
Es wär' ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen in's bewegte Rad der Zeit,
Geflügelt fort entführen es die Stunden;
Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,
In seinem Raume drängt sich eine Welt,
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt:
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held;
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen,
Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn!
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,

So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Denn auf dem bretternen Gerüst der Scene
Wird eine Idealwelt aufgethan.
Nichts sei hier wahr und wirklich, als die Thräne:
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn.
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie;
Die Bühne will sie, wie die Welt, entzünden,
Das Niedrigste und Höchste menget sie.
Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr holdes Urbild nie:
Gebannt in unveränderliche Schranken
Hält er sie fest, und nimmer darf sie wanken.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene!
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne;
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied.
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden!
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Geberden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist:

Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschied'ner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

Es bleibt den Franzosen also das Verdienst, daß sie, während sich bei andern Nationen phantastische Mißgestalten auf den Parnaß wagten, durch ihre strenge Form immer wieder zu der regelmäßigen Schönheit zurückführten. Indeß haben wir es erlebt, daß sie mit aller Zierlichkeit und scheinbaren Sittigkeit gar verderbliche Grundsätze zu verbreiten wußten. Besonders ist dies mit der neuesten französischen Literatur der Fall, wo die sogenannte romantische Schule alle Leidenschaften und Affecte der Menschen in ekelhafter Uebertreibung darstellt und durch ihre Gemälde wahrhaft zur Unmenschlichkeit statt zur Humanität hinführt.

Fünfundfünfzigster Brief.

Wenn ich Ihnen im neulichen Briefe wegen der Franzosen wehe gethan habe, will ich mich dadurch entschuldigen, daß es nicht so gemeint sei, als ob die Franzosen keiner Poesie fähig wären. Habe ich nicht gesagt, daß die Anfänge der neueren europäischen Poesie großentheils bei den Provençalen und Troubadours zu suchen seien? Waren nicht auch in späteren Zeiten Rabelais, Jodelle, Malherbes wahre Dichter? und auch die Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. und dann die folgenden von Voltaire und Rousseau bis auf Victor Hugo und Lamartine haben viel Herrliches geschrieben, und ich freue mich mit Ihnen der genialen Blicke Chateaubriands wie der wahrhaft poetischen méditations Lamartine's. Aber wir dür=

sen es uns doch nicht verhehlen, es ist viel, sehr viel Ueberspanntes in der neuesten französischen Literatur, und das Schöne ist nicht immer mit dem Wahren und Guten vereint. Wie hat die hochbegabte Dudevant (Georges Sand) ihren Genius gemißbraucht, unhaltbare Theorieen zu verbreiten und Verhältnisse mit dem Glanze der Schönheit zu bedecken, die im innersten Grunde unsittlich sind! Wie viel Frivoles und Gemeines ist in den Romanen von Alex. Dumas, und wie raffinirt weiß Eugen Sue und mit welcher Unnatur und Uebertreibung Victor Hugo den ermatteten Geschmack seiner Leser wieder zu reizen mit pikanten Geschichten aus der Hefe der menschlichen Gesellschaft! Solche Dichtungen wie die mystères de Paris überleben selten ihren Autor, und mit Recht, denn es sind Modefabrikate. Victor Hugo wird als ein warnendes Beispiel für begabte Dichter erscheinen, Maaß zu halten. Diese neuere französische Art hat zwar auch in Deutschland manchen Anklang gefunden, und ich könnte manche Romane nennen, die in üppigen Bildern und gleißender Darstellung unsittlicher Lebensverhältnisse mit Georges Sand wetteifern, wie z. B. die Victoria Accorombona des gefeierten Tieck; aber im Ganzen ist die deutsche Muse doch weit sittsamer und reiner als die französische.

Die Franzosen, wie sie in ihrem politischen Leben zur strengen Einheit und Centralisation gebracht wurden, mußten es auch in ihrer Poesie sich gefallen lassen, daß eine oberste Akademie zu Paris der Sprache die Form vorzeichnete. Da ging es der deutschen Poesie besser; es bekümmerte sich kein Fürst und keine Akademie um sie; verachtet und geringschätzt von den Universitäten und Professoren, konnte sie sich doch eben ausbilden, wie sie wollte. Während des dreißigjährigen Krieges erhoben sich zuerst wieder ruhmwürdige Dichter. Opitz war ihr würdiger Vorgänger; Flemming, Tscherning, Gerhard, Dach sind große

Namen aus dieser Schule, die man die Schlesische nennt, weil die Meisten Schlesier waren. So unbeholfen damals noch die deutsche Sprache war und so sehr man den Schriften die Nachahmung römischer, griechischer und italienischer Muster anmerkt, so kommt man doch zuweilen auf Stellen, wo man ausrufen möchte: hat man damals schon solche Empfindungen und solche Gedanken und zwar in solcher Form so trefflich und so kräftig ausgesprochen? Besonders ist dies der Fall mit den Kirchenliedern, mit denen die neuern durchaus nicht zu vergleichen sind, weil es jenen Männern von Herzen ging, wenn sie fromme Lieder sangen. Darum verfehlen neuere Kritiker, wenn sie zuweilen in Gesangbüchern diese alten Lieder verbessern wollen, gewöhnlich das Maß. Da ist z. B. das berühmte Lied von Gerhard, wovon ich Ihnen nur die erste Strophe abschreiben will:

„Befiehl du deine Wege
Und was dein Herze kränkt,
Der allertreusten Pflege
Deß, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
Gibt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann."

Die Strophe wurde auf folgende Weise modernisirt:

„Befiehl du deine Wege
Und Alles, was dich kränkt,
Der treuen Vaterpflege
Deß, der den Weltkreis lenkt.
Der Wolken, Fluth und Winden
Bestimmte Ziel und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann."

Ist nicht durch die angebliche Verbesserung des Ausdrucks zugleich das Poetische weggewischt.

Zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatte aber die französische Literatur Einfluß auf unsere Dichter; mit den Perrücken, Steifröcken, Complimenten, Menuettschritten, beschnittenen Bäumen und mit anderer dergleichen Unnatur kam auch die manierirte Steifheit, der pedantische Ernst und der gezierte Scherz von Paris und Versailles in die deutsche Poesie. Indessen war doch immer ein eifriges Streben sichtbar, sich vor Uebermaß in solchen Dingen zu hüten, und den guten Sitten der Deutschen treu, d. h. wahr und sittlich rein und ehrlich zu bleiben. Das Meiste, diesen Gallicismus zu verdrängen, thaten wieder die Griechen und Römer; ihre Schriften wurden seit ihrer Wiederauflebung zur Zeit der Reformation (also 200 Jahre hindurch) erst jetzt ihrem lebendigen Geiste nach verstanden. Solch ein durch die Griechen gebildeter Sänger war Klopstock. Voll hoher Gedanken und edler Gefühle sind seine Oden, Lieder und Elegieen, seine Messiade und seine Trauerspiele; aber es ist Alles zu geistig, und sein hochaufstrebender Gesang will fast nie die Erde berühren. Dazu kommt noch sein Bestreben, den Reim zu verdrängen und statt dessen die deutsche Sprache in die griechischen Sylbenmaße zu zwängen. Die Sprache hat er freilich dadurch fügsamer und vielseitiger gemacht, aber seine Gedichte sind dadurch nicht wohlklingender geworden. Von einer andern Seite wollte er wieder ganz deutsch sein, wo es nicht so noth that; an die Stelle der schönen, bereits bekannten, in tausend Denkmalen der bildenden und redenden Kunst dargestellten griechischen Mythologie setzte er die nordische, und seine Gedichte wimmeln von Wodan, Freia, Wingolf und Thuiskon u. dgl. m., die Niemand kennt, als etwa ein gelehrter Forscher nordischer Alterthümer. Diese allzusubtile Geistigkeit, dieser griechische Versbau, selbst reimlos in

Liedern, die doch auch für's Volk geschrieben wurden, und endlich die nordische Götterwelt haben gemacht, daß dieser große Dichter, der an Stärke der Gedanken und Erhabenheit der Phantasie Wenige seines Gleichen zählt, von dem deutschen Volke mehr bewundert, als gelesen und geliebt ist.

Am besten sagen noch die Oden und Elegieen zu, wo Freundschaft und Liebe besungen wird, wie denn überhaupt Klopstock selbst interessanter und seine Dichtung verständlicher wird, wenn man die Geschichte seines gefühlvollen Herzens kennen lernt. Der Gram verschmähter Liebe gab ihm den elegischen Ton, der durch alle seine Gedichte forttönt, und ist leider die Veranlassung geworden, daß die Jünger des großen Meisters — und das waren, außer Goethe etwa, fast alle deutschen Dichter um die Mitte des 18. Jahrhunderts — so viel von Grab und Tod singen. Um ihn von dieser Leidenschaft zu heilen, rief ihn Bodmer, der alte Dichtervater, nach der Schweiz, wo er dann die berühmte Ode an den Zürchersee dichtete.

Hier ist sie:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Empfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut; schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Von des schimmernden See's Traubengestaden her
Oder, flohest du schon wieder zum Himmel auf,
Komm in röthendem Strahle
Auf dem Flügel der Abendluft.

Komm, und lehre mein Lied jugendlich heiter sein,
Süße Freude, wie du! gleich dem beseelteren
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich!

Schon lag hinter uns weit Uto, an dessen Fuß
Zürich in ruhigem Thal freie Bewohner nährt;
Schon war manches Gebirge
Voll von Reben vorbeigeflohn.

Jetzt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh'
Und der Jünglinge Herz schlug schon empfindender.
Schon verrieth er beredter
Sich der schönen Begleiterin.

Hallers Doris, die sang, selber des Liedes werth
Hirzels Daphne, den Kleist innig wie Gleimen liebt,
Und wir Jünglinge sangen
Und empfanden, wie Hagedorn.

Jetzt nahm uns die Au' in die beschattenden
Kühlen Arme des Walds, welcher die Insel krönt;
Da, da kamest du, Freude!
Volles Maßes auf uns herab!

Göttin Freude, du selbst! dich, wir empfanden dich!
Ja, du warest es selbst, Schwester der Möglichkeit,
Deiner Unschuld Gespielin,
Die sich über uns ganz ergoß!

Süß ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeist'rung Hauch,
Wenn die Flur dich gebiert, wenn sich dein Odem sanft
In der Jünglinge Herzen,
Und die Herzen der Mädchen gießt.

Ach, du machst das Gefühl siegend, es steigt durch dich
Jede blühende Brust schöner und bebender,
Lauter redet der Liebe
Nun entzauberter Mund durch dich!

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
Bess're, sanftere Luft, wenn er Gedanken winkt,
Im sokratischen Becher,
Von der thauenden Ros' umkränzt;

Wenn er dringt bis in's Herz, und zu Entschließungen,
Die der Säufer verkennt, jeden Gedanken weckt,
Wenn er lehret verachten,
Was nicht würdig des Weisen ist.

Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton
In das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit
Ist ein großer Gedanke,
Ist des Schweißes der Edlen werth!

Durch der Lieder Gewalt bei der Urenkelin
Sohn und Tochter noch sein; mit der Entzückung Ton
Oft beim Namen genennet,
Oft gerufen vom Grabe her;

Dann ihr sanfteres Herz bilden und, Liebe, dich,
Fromme Tugend, dich auch gießen in's sanfte Herz
Ist, beim Himmel, nicht wenig!
Ist des Schweißes der Edlen werth!

Aber süßer ist's noch, schöner und reizender,
In dem Arme des Freunds wissen ein Freund zu sein,
So das Leben genießen,
Nicht unwürdig der Ewigkeit!

Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umschattungen,
In den Lüften des Walds, und mit gesenktem Blick
Auf die silberne Welle,
That ich schweigend den frommen Wunsch:

Wäret ihr auch bei uns, die ihr mich ferne liebt,
In des Vaterlands Schooß einsam von mir verstreut,
Die in seligen Stunden
Meine suchende Seele fand!

O so bauten wir hier Hütten der Freundschaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt' uns sich in Tempe,
Jenes Thal in Elysium!

Wirklich strömt in dieser Ode das edelste Herz seine Empfindungen aus. Man sieht es, wie die Schönheiten der Natur auf das Gemüth des Dichters Freude und Friede bringend wirkten. Es ist aber nicht eine Verherrlichung der Natur, keine Ode auf den Zürichsee als solchen, keine begeisterte Lobrede auf dessen eigenthümliche Schönheit, was wir etwa der Ueberschrift nach erwarten dürfen; sondern es ist eine Verherrlichung der Freundschaft, es ist das vom Gefühl der innigen Gemeinschaft mit verwandten Seelen überströmende Herz, das von den Reizen einer gemeinschaftlichen Seefahrt bloß den Ausgangspunkt nimmt, um das Bündniß der Herzen zu feiern. Wie gleich die erste Strophe die Schönheit der Natur zurückstellt gegen die Schönheit der sittlichen Welt, wie die vierte bis achte Strophe der Fahrt nur Erwähnung thut, um sie in der Wirkung auf das Gemüth der Freunde darzustellen: so ist die ganze zweite Hälfte des Gedichtes nichts als eine Feier der Freude, die erst im Freundeskreise ihren Höhenpunkt findet, und der Freundschaftscultus ist so absolut, daß am Schluß des Gedichts das erregte Hochgefühl sogar wieder herabgestimmt wird zur elegischen Weichheit im Gedanken an die entfernten Freunde; erst dann, wenn diese gegenwärtig wären, möchte der Dichter in diesem reizenden Thale Hütten bauen; erst

dann würde sich „der Schattenwald in Tempe, das Thal in Elysium wandeln.“ Nur im Reflex des Lichtes, das von dem Freundeskreise auf die Natur fällt, wird diese verschönert; so ist der Zürichsee nur ein Spiegel der schönen Seele geworden und das Gedicht schließt gleichsam mit der Entfaltung derselben Blume, die als Knospe sich schon in der ersten Strophe gezeigt hatte.

Goethe, der sich ganz und voll der Natur hinzugeben vermochte, der es verstand, Natur in sich, sich in Natur zu finden, sang auf demselben See:

Und frische Nahrung, neues Blut,
Saug' ich aus freier Welt.
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertact hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Bei Goethe gehen Inneres und Aeußeres, Natur und Geist, stets ineinander auf, darum trägt seine Naturschilderung nicht minder als seine Darstellung des Menschenlebens, seine Lyrik nicht minder als seine Epik den Charakter naiver Frische und Unmittelbarkeit; bei Klopstock ragen Gedanken und Gefühle hoch über die Sinnenwelt empor, diese vermag nicht jene zu verkörpern, sie ist nur der Fußschemel für den Geisterthron, der im Aether seine Stelle hat. Daher der zugleich erhabene und sentimentale Charakter seiner Dichtungen überhaupt, wie die Richtung auf das Elegische in seinen Oden insbesondere; über letztere breitet sich ein Schleier der Wehmuth, denn bei aller Erhabenheit, Reinheit und Stärke der Empfindung wird diese doch überall auf den Zwiespalt und Abstand der realen und idealen Welt hingelenkt, kann sich in der Gegenwart nicht befriedigt fühlen und flüchtet in die Vergangen-

heit oder Zukunft. Der Anblick des herrlichen Naturbildes weckt auch bei Goethe das Andenken an vergangene selige Tage: aber er läßt sich den gegenwärtigen Genuß darum nicht verkümmern, sein zwischen Freud' und Leid so oft getheiltes, durch so viele Wechselfälle hindurch gegangenes Leben ist ihm jeder Zeit ein Ganzes, Volles, und der letzte Augenblick die reife Frucht aller vorangegangenen. —

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist.

*

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne;
Weiche Nebel trinken
Rings die thürmende Ferne,
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Nur im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

* * *

Klopstock steht einzig da im erhabenen Schwung seiner Lyrik, in der Energie seiner Gefühle, aber er wird in der Ueberschwänglichkeit derselben, verbunden mit der in antike Versmaße gewaltsam gebundenen Sprache, oft dunkel und schwülstig; und indem er — wie in der Ode auf den Zürichsee — die individuellsten Freundschaftsverhältnisse, die nur der Eingeweihte kennt, mit allgemeinmenschlichen Gedanken und Gefühlen verknüpft, erhält seine Dichtung etwas Schillerndes, Beunruhigendes, Ermüdendes. Die Zeilen:

Hallers Doris, die sang, selber des Liedes werth
Hirzels Daphne, den Kleist innig wie Gleimen liebt,

— werden Ihnen ein Räthsel sein, da man der Sprache nach in der That nicht weiß, ob Hallers Doris sang oder gesungen wurde: es ist das Gedicht Hallers an seine Doris gemeint, das von Hirzels Gemahlin gesungen ward; das „den“ soll sich auf Hirzel beziehen, „welchen Kleist innig wie Gleimen liebte“. Aber abgesehen von solchen Unregelmäßigkeiten, Gewaltsamkeiten und Härten haben doch die Oden Klopstocks die größte Bedeutung gehabt für die Entwickelung unserer Muttersprache; sie haben zuerst gezeigt, welchen Schwunges und Feuers, welcher Erhabenheit und Würde sie fähig ist, sie haben die Fesseln des Alexandriners und einer in gereimte Prosa ausartenden Dichtkunst, sie haben insbesondere die nüchterne Weise Gellertscher Fabeln und Erzählungen und der daran sich knüpfenden Verstandspoesie zuerst mit Erfolg gesprengt und den reinen Formen Goethe's und Schillers die Wege gebahnt. Da, wo Klopstock das Naturbild zugleich plastisch vor uns hinstellt und in seine Gemüthswelt überleitet, so daß innere und äußere Anschauung sich vollkommen einigen und gegenseitig sich heben, ist seine Dichtermacht entschieden, seine Wirkung großartig. Seine kurze Ode „die frühen Gräber“ z. B. gehört zu den schönsten, welche die deutsche Sprache besitzt.

Die frühen Gräber.

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib', Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt! Das Gewölk wallte nur hin.

Des Maies Erwachen ist nur
Schöner noch, wie die Sommernacht,
Wenn ihm Thau, hell wie Licht, aus der Locke träuft,
Und zu dem Hügel herauf röthlich er kommt.

Ihr Edleren, ach, es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos!
O, wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sah' sich röthen den Tag, schimmern die Nacht!

Mit schmerzerfülltem Gemüth — die Ueberschrift des Gedichtes gibt bereits den Grund an — begrüßt der Dichter den in heller Klarheit prangenden Mond, der mit seinem milden Glanze auf ein verwundetes Gemüth so wohlthuend wirkt, der die Seele „löst“ — wie es Goethe in seinem Liede an den Mond so schön bezeichnet — so daß sie wie einem verschwiegenen Freunde ihm Alles klagen und aussprechen möchte, was sie bedrückt. In der stillen Nacht, wo Arbeit und Lärm des Tages verstummen, findet der Betrübte gleichsam die ihm gemäße Welt; aber erst durch des Mondes Licht, das die Finsterniß bannt und mit seinem magischen Glanze die Erde verklärt, wird die Nacht so wohlthuend für das trauernde Herz. Es kann sich ungehindert seinen Gefühlen überlassen im Anschauen des lichten gestirnten Himmels, der das Auge nicht blendet, und einer verklärten Erdenwelt, die den Blick nicht auf Einzelheiten hinzieht und fesselt. Die Phantasie entfaltet ihre Schwingen, das Ferne wird nah, das Vergangene gegenwärtig. So spricht die Seele:

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt der Nacht!

Wenn Alles auf Erden wankt und schwindet, dann richtet sich der Blick nach dem Festen droben, sucht da ein Beständiges. Aber schon die scheinbare Bewegung des Mondes, der sich hinter einer Wolke birgt, erinnert das vom Verlust der liebsten Freunde gebeugte Gemüth an die Unbeständigkeit alles Geschaffenen; es möchte ihn festhalten —

Bleib'! Gedankenfreund —

Der Mond hält wohl dem Blicke Stand, aber er ist doch nur ein Spiegel für die Stimmung des Dichters, und wie wenig er das, was dieser entbehrt und verloren hat, ersetzen kann, beweist der schnelle Uebergang der Phantasie zu einem noch schöneren Naturbilde. Die Mondesnacht mit ihrer weichen schmerzstillenden balsamischen Milde erhält zum Gegenbilde den lebenweckenden frischen jugendkräftigen Frühlingsmorgen.

Des Maies Erwachen ist nur
Schöner noch als die Sommernacht,
Wenn ihm Thau, hell wie Licht, aus der Locke träuft,
Und zu dem Hügel herauf röthlich er kommt.

Und doch kann auch der Frühling mit all' seiner Wonne und Seelenstärkung nicht den Freund, das Menschenherz ersetzen, dessen Liebe und Freundschaft die Erde erst zum Paradiese macht und ein Glück bringt, welches die Natur als solche nicht zu geben vermag.

Ihr Edleren, ach, es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos!
O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sah sich röthen den Tag, schimmern die Nacht!

An die schönsten Naturscenen, welche die Erde bietet, knüpft sich das Andenken an die heimgegangenen Freunde, der Glanz der Natur (des Frühlings) erbleicht aber vor dem ernsten Bilde der bemoosten Gräber, welche das Vergängliche und Nichtige aller Erdenherrlichkeit predigen und zugleich die Menschenseele, den Geist, welcher Herz zu Herzen zieht und erst in der Gemeinschaft des Naturschönen recht froh wird, als das einzig Werthvolle erkennen lassen. So erhebt sich das trauernde Subject, indem es seinen Schmerz an die Natur zu knüpfen, in ihren Busen auszuschütten scheint, zugleich über die Natur und adelt seine Trauer.


G. E. Lessing.

Sechsundfünfzigster Brief.

Nun wird es immer voller und gedrängter auf dem Parnasse und die Auswahl immer schwerer, da des Vortrefflichen so viel sich häuft. Geist- und herzreich, wie Goethe sagt, aber dabei ruhig und emsig, schritten die deutschen Sänger fort, und ihre Werke adelt hohe sittliche Würde und Einfalt. Indessen bemerkt man immer noch eine gewisse Beschränktheit, ein steifes, oft pedantisches Hangen an hergebrachten Theorien und dann wahre Demuth vor Allem, was in der Welt Schranken baut und Schranken setzt. Die Ursache davon lag freilich in der beschränkten Lage und Erziehung der Dichter selbst, die meistens bürgerlicher Herkunft, oft aus den untersten Ständen entsprossen, nicht so leicht kühnen Aufschwung wagten. Es schien ihnen schon große Freiheit, wenn sie sich mehr als andere ihrer Zeitgenossen den Fesseln der Mode und der Etikette entrangen und in ungebundener Fröhlichkeit hinaus ins Freie wagten und dort ihren süßen Empfindungen überließen. Darum findet man bei den meisten Dichtern dieser Zeit so viel von Mai, von Nachtigallen, Blüthenhain, Quellen, Heerden, Schäfern, Dörfchen und Landmädchen, so daß diese endlose Naturfeier ermüdend wird. Bei allem dem fehlen scharfe Umrisse und bestimmte Formen, und Vieles zerrinnt in Nebel, und man findet weit öfter eine Dichtersprache als Dichtung selbst. Im Ganzen aber herrscht noch immer der französische Einfluß, bis Lessing auftritt, jene Götzen zu entkleiden. Dieser scharfsinnige, vielseitig gebildete und gelehrte Mann, obwohl er nicht den poetischen Schwung Klopstocks besitzt, zeigt viel eindringlicher als Jener den Deutschen, was sie sein könnten, wenn sie den Muth haben wollten, von fremdem Einfluß sich frei zu halten.

Sehen Sie sich recht das vorstehende Bildniß an*), das den jungen Lessing darstellt und vom Maler selber mit vollem Geist und Leben behandelt ist. Gleim ließ es für seinen Freundschaftstempel malen und Rietschel hat es mit Bleistift copirt, um es für seine Denkmalstatue zu Grunde zu legen. Welche kühn aufstrebende Stirn, lebendige lebensfrohe helle lachende Augen, welch ein feingeschnittener Mund, worin Schärfe, Gutmüthigkeit und Ironie sich mischen! Ueber sein äußeres Erscheinen sind uns von Lessings Verehrern folgende interessante Angaben hinterlassen:

„Eine gedrungene, kräftige Gestalt von mehr als gewöhnlicher Mittelgröße zeigte das schöne Ebenmaß eines durch Leibesübungen aller Art, durch Reiten, Tanzen, Fechten zur Freiheit edler, natürlicher Haltung entwickelten Gliederbaues, der ihn nicht bloß in den Augen seiner Freundin Eva König als einen schönen Mann erscheinen ließ. Das Haupt auf dem kräftigen Halse grad' und frei emporgerichtet, zeigte in dem wohlgerundeten, geistdurchleuchteten Antlitz von natürlich gesunder Gesichtsfarbe das offene, klare, tiefdunkelblaue Auge, dessen Blick nicht stechend oder herausfordernd, entschieden und unbefangen wie ein ungetrübter Spiegel erschien, der sein Object rein und klar auffaßt. Rascher Gedankenflug, schalkhafte Grazie und ein herzgewinnendes Wohlwollen sprüheten aus seinem Blicke ihre siegreichen Geschosse, und dieses Auge war von um so gewaltigerer Wirkung, als dasselbe schon aus weiter Ferne seinen Gegenstand zu fixiren vermochte. Das volle, lange Haar von schöner lichtbrauner Farbe war selbst in seinem letzten Lebensjahre nur von einzelnen Silberfäden als Spuren mannichfacher Leiden und Sorgen und Kämpfe durchmischt.

*) Der Stahlstich ist auch in der Verlagshandlung Fr. Brandstetter zum Preis von 10 Ngr. einzeln zu haben.

Er trug es von der Stirn nach dem Nacken zu gekämmt, an beiden Seiten der Schläfe zu einer Locke aufgekräuselt, und hinten zu einem Haarbeutel endend ohne Perrücke. Seine Tochter erzählt, daß er selbst in der engsten Häuslichkeit sich nie auch nur eine nachlässige Bequemlichkeit in seiner Haltung erlaubte; nur beim Schreiben und Meditiren pflegte er gekrümmt zu sitzen, was, wie bei Schiller, seine Brustkrankheit fördern half. Nichts in seiner äußeren Erscheinung zeigte den stubensitzenden Gelehrten, sondern Alles bis auf die sorgsam gewählte, überaus saubere Kleidung, die ihm bei seiner edlen Haltung und seiner wohlgebildeten Figur sehr gut stand, den lebenssicheren, seiner selbst gewissen, harmonisch gebildeten Mann, dessen Auftreten überall, wo er sich zeigte, den angenehmsten und vortheilhaftesten Eindruck machte. Dieser Eindruck ward noch gehoben durch ein unbeschreiblich freundliches, zuvorkommendes und bei aller Entschiedenheit und Eigenartigkeit doch vollkommen anspruchloses Wesen, durch die anmuthige Lebhaftigkeit seiner Bewegungen und vor Allem durch den zum Herzen dringenden Ton einer klangvollen, zwischen Bariton und Tenor schwebenden Stimme. So gehörte Lessing zu den wenigen großen Geistern, welche durch ihre persönliche Erscheinung nicht verloren, sondern vielmehr gewannen. Dem entsprechend ist, was Zeitgenossen und Freunde, wie Mendelssohn, uns von dem unwiderstehlichen Zauber seines persönlichen Verkehrs und von jener Meisterschaft berichten, mit welcher er im lebendigen Gespräche das Wort fast noch mehr als im schriftlichen Ausdrucke beherrschte. In seiner Individualität lag seine Größe. In ihr lag der Zauber seines Wesens, dem sich die verschiedenartigsten Naturen, selbst ein Charakter wie Goeze, nicht zu entziehen vermochten."

In Lessing vereinigte sich der durch gründliches Studium der Alten geläuterte Geschmack mit eminenter Verstandesschärfe; er war ein Genie der Kritik, das die deutsche Sprache mit solcher

Klarheit und Gewandtheit zu brauchen verstand, wie es noch von keinem Aesthetiker und Kritiker vor ihm geschehen war. Sein „Laokoon", eine Schrift, in welcher er, von der Betrachtung des klassischen Bildwerks der Alten ausgehend, das Grundgesetz aller Kunst als: Darstellung des Schönen als solchen entwickelte, ist selbst ein klassisches Werk der Kunst edler und schöner Schreibart, worin die Schärfe des Gedankens, die Gründlichkeit der Untersuchung mit größter Einfachheit und Klarheit der Darstellung auf das Glücklichste verbunden ist. Ueberzeugend wies Lessing nach, daß der Zweck aller Poesie und Kunst nur das Schöne selber sein könne, wie es in der Mannichfaltigkeit des Lebens erscheint, und in seiner Reinheit und Fülle vom Dichter und Künstler zur Anschauung zu bringen sei; die Poesie habe ihr eigenthümliches Gebiet, das sie sich aber auch von fremden Ein- und Uebergriffen frei erhalten müsse, wie sie selber sich zu hüten habe, auf andere Kunstgebiete, z. B. das der Malerei, übergreifen, oder ihr fremde Zwecke, z. B. die Belehrung (didaktische Poesie), verfolgen zu wollen. Ohne Lessings Vorgang hätten die Großmeister unserer klassischen Dichtung, Goethe und Schiller, gar nicht mit so sicherem künstlerischen Bewußtsein schaffen und das ästhetische Grundgesetz so reich und voll zur Ausführung bringen können.

Wie Lessing in seiner „Dramaturgie" den Nimbus des bis dahin als Muster verehrten französischen Drama's zerstörte: so zeigte er in seinem bürgerlichen Drama „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück", wie der Dichter in das Leben seiner eigenen Nation hineingreifen, vaterländischen Sinn und Geist mit aller Achtung vor dem individuellen Charakter unserer verschiedenen Volksstämme zum Gegenstande seiner Darstellung machen und Mustergültiges schaffen könne. Die Handlung fällt in die Zeit nach dem siebenjährigen Kriege. Der Hubertusburger Friede hatte die Gemüther beruhigt, der Deutsche durfte seit

Langem einmal wieder mit Stolz auf einen vaterländischen Helden blicken, der mit halb Europa einen Kampf glorreich durchgekämpft hatte, und bei aller Zerrissenheit, in welcher das deutsche Reich annoch befangen war, doch eine Ahnung erweckte von dem, was das deutsche Volk sein und leisten könnte, wenn es von einem Helden geführt würde. Die Helden freilich, welche den Sieg hatten erringen helfen, mußten nach dem Friedensschluß manche Zurücksetzung und Kränkung erfahren — und Lessing ging in seinem Drama mit feinster Beobachtung der Wirklichkeit auch auf diese Schattenseiten ein. Aber um so versöhnender und erhebender wirkt es, wie — um mit Goethe zu reden — die Anmuth und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen den Starrsinn und das Selbstbewußtsein der Preußen überwindet und edle Gemüther sich über die Stammesneigung und Vorurtheile erheben. Das Stück, so ganz aus dem Kern des deutschen Wesens heraus gebildet, erregte einen wahren Beifallssturm, und wenn es auch einiger ermüdender Stellen wegen (namentlich da, wo die beiden Liebenden es ordentlich darauf angelegt zu haben scheinen, sich gegenseitig zu quälen) gegenwärtig nicht mehr so in Gunst steht: so bleibt es doch das erste musterhafte deutsche Drama, das auf den rechten Weg hinführt.

Minder beifällig wurde Lessings „Emilia Galotti" aufgenommen, obwohl auch dieses Trauerspiel in Anlage, Durchführung, Charakterzeichnung klassisch zu nennen ist. Wenn auch die Fabel an die Geschichte der Virginia erinnert, so ist doch Inhalt und Behandlung durchaus modern, und es war eine rühmliche That eines deutschen Schriftstellers, einen modernen Fürsten nach dem Leben zu zeichnen. Mit seiner einschneidenden Schärfe, knappen und gedrungenen Form und demantnen Härte konnte die Dichtung freilich der damaligen Weichheit und sentimentalen Verschwommenheit nicht sehr gefallen.

Lessings Hauptwerk ist Nathan der Weise. Bekanntlich urtheilte Lessing allzubescheiden von sich selber, daß er eigentlich gar kein Dichter sei. Wie aber hätte er ohne die reichste Phantasie und Gestaltungskraft den kunstvoll angelegten Plan des Stückes mit so lebendiger Charakteristik der handelnden Personen durchführen, große Gedanken und Gesinnungen in so individuellen Verhältnissen mit lebendiger Gegenwart uns zu Gemüth führen können? Dennoch hat der Vorwurf, den der große Schriftsteller sich selber machte, in sofern Grund, daß der Nathan mehr ein Lehrgedicht als ein Drama ist, daß der Trieb des vorurtheilsfreien Kritikers Lessing, jene Wahrheit auch auf poetischem Gebiete zu verherrlichen, die er in seinen theologischen und philosophischen Streitschriften gegen engherzige Geistliche durchgefochten hatte, dem reinen poetischen Trieb Abbruch that. Die Wahrheit, für welche Lessing auch im Nathan kämpfen wollte, war: Nicht das Pochen auf eine überkommene Offenbarung, auf gewisse in Formeln gebrachte Glaubenssätze, sondern die sittliche Würde des Menschen, der Adel seiner Gesinnung und Handlung, die Kraft, mit der er sich selber emporringt zu edler, freier Menschlichkeit (Humanität), ist das, worauf es ankommt. Diese Humanität konnte nicht achtbarer erscheinen als in dem Juden Nathan und in dem Islambekenner Saladin. Aber dieser weise Jude ist wie der weise Türke doch allzu idealistisch gehalten und man merkt überall den didaktischen Zweck; wir vernehmen aus ihrem Munde die philosophischen Gedanken und Strebungen des Lessingschen Jahrhunderts, dessen unvergänglicher Ruhm es aber bleiben wird, daß ein Moses Mendelssohn und Lessing, wie in anderer Weise ein Kant und Herder für die Idee der Humanität in die Schranken traten. Und was einem Lessing als Dichter noch nicht völlig gelang, den Kritiker mit dem Poeten zu einigen und die Freiheit des Gedankens in den schöpferischen Trieb überzuleiten und in vollendeten Gestalten

hervortreten zu lassen, das gelang wenige Jahrzehnte später einem noch größeren Genius: Schiller.

In der zweiten Periode von 1770—90 war schon volles, üppiges Dichterleben allenthalben in Deutschland. Man hatte die Franzosen verlassen, man griff in den Bereich eigener Empfindungs- und Denkweise und überließ sich ganz der Natur. Ein ähnliches Streben hatte die englische Poesie so hoch erhoben, und man machte mit diesen Sprachverwandten gemeine Sache; Shakespeare, Milton, Pope, Thomson und alle englischen Dichter wurden übersetzt und nachgeahmt. Die Schranken erweiterten sich und mit Unruhe brach man von allen Seiten los, zerstörte die alten Formen, fand nicht selten glücklich neue, und wenn auch manches überströmende Genie allzukühn und übermüthig gegen alle beengende Regeln, gegen Vorurtheile und Recensentendespotie loszubrechen wagte, war doch im Ganzen noch immer die alte deutsche Bescheidenheit und Redlichkeit nicht zu verkennen.

Dieses unruhige Streben wurde noch dadurch vermehrt, daß die Deutschen sich noch mehr als sonst den Geist und die Bildung fremder Nationen aneigneten. Dazu war ihnen denn ein fruchtbarer und reichbegabter Dichter behülflich: Martin Wieland, der Alles, was je bei Italienern, Franzosen, Engländern, je bei Griechen und Römern Schönes gedacht wurde, mit blühender Phantasie, feinem Witze und zarter Grazie den Deutschen wiedergab. Durch seinen Oberon hatte er die romantische Poesie wieder in's Leben gebracht. Dieses Gedicht ist hochpoetisch. Sein zweites Meisterwerk ist das sogenannte Lehrgedicht Musarion, in welchem französische und griechische Feinheit zu einem schönen Ganzen verschmolzen ist. Allein außer diesen beiden Werken ist das meiste Uebrige durch zwei große Mängel weniger genießbar. Einmal hat er noch immer die alte breite Weitschweifigkeit, die nicht müde werden kann zu schildern und die kleinlichsten Dinge

darzustellen; zweitens ist selbst in seinen Meisterstücken eine Neigung zu schlüpfrigen Vorstellungen unverkennbar. Dem oft in's Abstracte sich verirrenden religiösen Streben Klopstocks gegenüber fiel Wieland in ein anderes Extrem, nämlich in die Huldigung des Lebensgenusses, in die Glückseligkeitssucht, welche alle tieferen und schmerzlichen Kämpfe des Geistes und Gemüthes abweist, um nicht aus der süßen Ruhe aufgestört zu werden. Während Klopstock der begeisternde Freund der begeisterten Jugend wurde, sagte Wieland mehr dem behaglichen, über idealistische Aufwallungen hinausgekommenen Alter zu, das lieber reflectirt und spöttelt, weil ihm zum Handeln die Kraft fehlt. Dessen ungeachtet hatte Wieland einen großen und wohlthätigen Einfluß auf die lebendige und frische Entwickelung unserer Literatur, weil er die Feinheit, Biegsamkeit und Leichtigkeit der deutschen Sprache zur Anschauung brachte und manche schwerfällige Form für immer beseitigte. Auch durch seine Uebersetzungen hat sich Wieland ein nicht geringes Verdienst erworben. Während Felix Weiße den britischen Geist in freien Nachbildungen auf die deutsche Bühne brachte, übersetzte er den größeren Theil von Shakespeare's Werken (8 Bände). Freilich ist dadurch mit der Natur und Wahrheit auch Regellosigkeit und Excentricität unter die deutschen Dichter gerathen, und unsere Theater wimmelten seitdem von Macbethischen Hexen, von wahnsinnigen Ophelien, von Geistererscheinungen, ungeschlachten Rittern und anderen romantischen Neuheiten, so wie Klopstocks Jünger nicht müde werden konnten, ihre wilderhabenen Bardenlieder anzustimmen.

Wohlthätiger wirkten seine Uebersetzungen griechischer und römischer Dichter, denn durch sie kam der griechische Geist früher unter die Gebildeten des Volkes, als selbst unter die Gelehrten, besonders als Winckelmann die alte Welt mit ihren Kunstschätzen und ewig schönen Formen den erstaunenden Blicken seiner

Landsleute in einer faßlichen und klaren Sprache aufdeckte. Dieser geistreiche Mann war es, der sein Leben dem Gedanken weihte, die griechische Kunst aus ihrem Grabe zu erwecken, was bisher gelehrte Alterthumsforscher vergebens angestrebt hatten. Zu diesem Zwecke zog er nach Italien, um da die Kunstdenkmäler mit eigenem Auge zu sehen. Und welch ein Auge hatte er! Ein Auge, das überall Gesetz und Ordnung erkannte, und überdies ein Gemüth, ein deutsches Gemüth, das für alle diese Reize des Idealen empfänglich war.

Nicht weniger beförderte das Studium der Griechen und des guten Geschmacks Gottfried Herder, der auch zugleich der Erste war, welcher morgenländischen Dichtergeist zu uns brachte. Sein Epos: Der Cid, wird erst in neuern Zeiten nach Verdienst gewürdigt und gelesen; nur Schade, daß er nicht diesem romantischen Meisterwerke die höchste Vollendung auch im Aeußern durch den Reim gegeben hat, dessen er überhaupt wenig mächtig war. Herders Hauptverdienst um die deutsche Literatur besteht nicht in seinen dichterischen Schöpfungen, sondern in der Freisinnigkeit und Allseitigkeit seines Geistes, welcher mit wunderbarem Instinkt dem Volksthümlichen und Urkräftigen in allen Literaturen nachspürte, um es auf vaterländischen Boden zu verpflanzen. Mit jenem deutschen Universalismus, der sich in jede fremde Individualität zu versetzen weiß, gab er die nordische Ballade und die südliche Romanze in deutschen Tönen wieder, und die Sammlung seiner Volkslieder wirkte auf die Gemüther wie heimische Poesie. Die alten spanischen Romanzen vom großen Helden Don Rodrigo Diaz de Vivar, von den Mauren Cid (Held), von den Christen Campeador (Kämpfer) genannt, wurden von ihm, wie es scheint, nicht ohne Benutzung einer französischen Erzählung zu einem epischen Ganzen verarbeitet, das eine Zierde unserer Literatur geworden ist. Neben der Ode wählte

Herder mit Vorliebe die Parabel, in welcher er Musterhaftes leistete; er schrieb sie, wie die Paramythien (d. h. Umdichtungen griechischer Mythen in moderner Weise) in fließender Prosa.

Der lyrische Quell entströmte nun dem deutschen Parnaß immer reichlicher. Noch ergötzten Hallers, Hagedorns, Kleists, Gleims, Uzens und Gellerts Lieder, als von Göttingen aus Voß, die Grafen Leopold und Christian Stolberg, Hölty und Bürger, durch Dichtung und Freundschaft verbunden, sich in neuen Weisen vernehmen ließen. Es waren Männer, die gründlicher als bisher das Alterthum studirt hatten; besonders war es die griechische Literatur, die ihnen Geist und Herz nährte und veredelte. Zuerst sei Voß genannt, der, ein echter Jünger Klopstocks, die deutsche Sprache für die griechischen und lateinischen Versmaße weiter ausbildete. Er übersetzte uns die alten Dichter; sein Homer ist am bekanntesten und am gelungensten. Aber auch originelle Werke hat er gebracht, hat verstanden das gemeine Leben des Landmanns, seine Denkweise, Beschäftigungen und sonstigen Zustände mit poetischer Anmuth darzustellen.

Voß überraschte die Deutschen zuerst mit einem idyllischen Epos, worin er mit epischer Ausführlichkeit das heitere Stillleben einer Pfarrersfamilie schildert. Es ist dies die berühmte „Luise", ein Werk, das von dem eindringendsten Verständniß in Homers Dichtung und Sprache zeugt. Aber neben aller Anmuth verliert sich Vossens Muse doch zu oft in die gemeine Wirklichkeit der Dinge, sie besingt unerschöpflich das Kaffeetrinken, Tabakrauchen, die ländlichen Mahlzeiten und wird pedantisch und trivial. Goethe überholte Vossens „Luise" bald mit seinem „Hermann und Dorothea". In einen engeren Rahmen zusammengezogen wirkt die idyllische Schilderung dagegen höchst wohlthuend, und „der siebzigste Geburtstag" von Voß ist in seiner Art musterhaft.

Siebenundfünfzigster Brief.

Lassen Sie immer, liebe Freundin, die älteren Dichter der Deutschen in Ihrer Bibliothek stehen, sie sind es werth, in Ehren gehalten zu werden; hätten die nicht gearbeitet und gestrebt, nimmer wäre uns ein Goethe und Schiller gekommen. Wenn ich sie nicht nannte, war es aus der schon berührten Absicht, Sie nicht mit Namen zu überhäufen, weil es Ihnen schwer werden dürfte, das Beste herauszufinden. Der gelehrte Mann kann und muß das Alles kennen und lesen, um den ganzen Umfang der Literatur zu übersehen und überhaupt die Geschichte der Sprachbildung daran zu lernen; gebildeten Frauen kann es nur darum zu thun sein, Dasjenige zu kennen, was wahren poetischen Genuß gewährt. Darum sollte Ihnen nichts Mittelmäßiges, nichts von einseitigem und veraltetem Geschmacke mitgetheilt werden. Doch wird jeder Gebildete mit Vergnügen noch heute Kleists Frühling lesen und Kosegartens Jukunde und Inselfahrt, Gellerts mit wahrhaft deutscher, naiver und liebenswürdiger Redseligkeit gedichtete Erzählungen und Fabeln, Gleims liebliche Romanzen, Göckingks Episteln, Salis' innig empfundene Lieder (unter welchen namentlich das Lied eines Landmanns in der Fremde, Ermunterung, Mitleid und das berühmte Grablied*) dem ganzen deutschen Volke

---

*) Das Grab ist tief und stille
Und schauderhaft sein Rand;
Es deckt mit schwarzer Hülle
Ein unbekanntes Land.

Das Lied der Nachtigallen
Tönt nicht in seinem Schooß;
Der Freundschaft Rosen fallen
Nur auf des Hügels Moos.

lieb geworden sind), und besonders Hölty's Oden und Lieder, worin horazische Anmuth weht und echtdeutsche, dem Herzen selbst entquollene Empfindung spricht. An diesem Dichter wird man zuerst gewahr, wie das Sentimentale sich einen läßt mit dem Naiven, weil es, so gelehrt er auch war, nicht studirte, künstliche, gesuchte Empfindsamkeit ist. Darum singt auch das deutsche Volk noch jetzt seine Lieder: „Wer wollte sich mit Grillen plagen" ꝛc., „Rosen auf den Weg gestreut" ꝛc., „Ueb' immer Treu' und Redlichkeit" ꝛc. Und seine Oden: „Die Beschäftigungen", „An die Phantasie"; die Idyllen: „Die Knaben im Walde" und „Christel und Hannchen", seine Elegie: „Auf den Tod eines Landmädchens" — welch liebliche Dichtungen sind das! Eine kühle Maienluft umfächelt uns, wenn wir ihn lesen: und führt er uns auch oft auf Gräber, so zeigt er uns die Blumen darauf und den schönen Rasen und lenkt zugleich den Blick zum heitern Himmel empor, wo keine Gräber sind.

Noch ist Bürger zu erwähnen, vielleicht unter den Göttinger Dichterfreunden der begabteste, allein auch der unglücklichste, weil er, so lange er lebte, seine Seele nicht zur Ruhe bringen, mit dem Geiste seiner Sinnlichkeit nicht Herr werden konnte. Lesen

---

Verlass'ne Bräute ringen
Umsonst die Hände wund;
Der Waise Klagen dringen
Nicht in der Tiefe Grund.

Doch sonst an keinem Orte
Wohnt die ersehnte Ruh';
Nur durch die dunkle Pforte
Geht man der Heimath zu.

Das arme Herz, hienieden
Von manchem Sturm bewegt,
Erlangt den wahren Frieden
Nur, wo es nicht mehr schlägt.

Sie über ihn Schillers allerdings sehr harte und strenge, doch im Wesentlichen begründete Recension und was in der Geschichte der deutschen Poesie gesagt wird, ehe Sie seine Gedichte zur Hand nehmen, unter welchen übrigens viele ausgezeichnet sind. Die „Lenore“ ist die Krone aller deutschen Balladen; sie vereinigt mit vollkommenster Harmonie der Composition, mit unübertrefflicher Schönheit des Ausdrucks, dem, wie es einer Ballade geziemt, an rechter Stelle der musikalische Klang und die Schallnachahmung nicht fehlt, — die volksthümlichste Kraft, die ergreifendste Lebendigkeit, so daß sie auf jeden Leser, auch auf den einfachsten, eine große und erschütternde Wirkung übt. Bürger hat den unter allen germanischen Stämmen wiederkehrenden Volksglauben, wornach die Verlobte ihrem todten Geliebten so lange nachweint, bis dieser kommt, um sie — zum Todtenacker abzuholen, benutzt, er hat das

„Es scheint der Mond so hell,
Die Todten reiten schnell“

bereits vorgefunden; aber was hat er mit der Fülle seiner poetischen Kraft und Kunst aus diesem Stoffe gemacht? Er führt uns ein ganzes Drama, eine Tragödie vor die Seele, worin jeder Vers eine Scene ist, jede die andere vorbereitet, des Lesers oder Hörers Theilnahme mit der tragischen Entwickelung bis zum Schauer und Entsetzen steigert, und dennoch das grausige Walten der Naturmacht der Liebe in das höhere sittlich-religiöse Gebiet hinaufhebt, da die Lenore in der Wildheit ihrer Leidenschaft mit Gott selber hadert und den Vorstellungen der frommen Mutter nur das Recht ihrer Leidenschaft entgegenhält. So wird die Schlußscene auf dem Gottesacker zu einem jüngsten Gericht:

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz,
Rundum, herum im Kreise

Die Geister einen Kettentanz
Und heulten diese Weise:
Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel had're nicht!
Des Leibes bist du ledig,
Gott sei der Seele gnädig!

Wir Deutsche können stolz darauf sein, daß wir eine Sprache besitzen, die solcher Kraft und Fülle des Ausdrucks, solchen Klanges und Wohllautes fähig ist — und daß wir Dichter besitzen, welche die herrlichen Schätze unserer Muttersprache zu heben verstanden. Und doch waren alle die genannten ruhmvollen Namen: Bürger, Klopstock, Lessing, Wieland, Herder nur Vorboten, um einem noch größeren die Bahn zu bereiten, einem Dichter, der jeden Vergleich, auch mit den Sängern Griechenlands aushält, Wolfgang Goethe. An diesem Manne gefiel es der Vorsehung, wie bei Sophokles, einen an Leib und Seele vollendeten, äußerlich und innerlich glücklichen Menschen zu erschaffen und ihm bis in's höchste Alter Heiterkeit und Lebensfrische zu gewähren. Zu den reichsten Anlagen für alles Wahre, Gute und Schöne kam eine sorgfältige Erziehung; während ihn sein Vater an Fleiß und strenge Ordnung gewöhnte, warf seine gemüthliche Mutter poetischen Samen in die junge Seele, und heitere Bilder in und außer dem Hause belebten seine Phantasie. So ward auch im Unterricht nichts versäumt und besonders wurde viel Zeit auf Sprachen und Zeichenkunst verwendet. Der Aufenthalt in Straßburg gab ihm die Gewandtheit, Feinheit und Anmuth der Franzosen, die Studien in Leipzig bestärkten seine Neigung zur griechischen Kunst, der er sein ganzes Leben treu geblieben. Dennoch hätte ihn die Lebhaftigkeit seines Geistes in dem damaligen unstät unter einander schwirrenden Treiben der Jugend beinahe irre geführt. Man war nämlich damals in Deutschland durch die Einwirkung neuer Ideen auf-



GOETHE

geregt, wußte aber doch nicht den Weg zum Besseren zu finden, weil man von der Natur schon zu weit entfernt war. Die Gelehrten selbst nahmen an der Bewegung der Jugend keinen Antheil, und so war sie denn ihrer verzweifelten Rathlosigkeit ganz überlassen. Da ging mancher treffliche Jüngling verloren. In Werthers Leiden hat sich Goethe mit seinem zerworfenen Gemüthe treu geschildert. Ihn rettete jedoch Oeser, ein geborner Ungar, berühmter Maler und Director der Akademie der Künste zu Leipzig. Doch ich will Ihnen lieber eine Stelle aus einem Briefe Goethe's an Oesers Tochter mittheilen, damit Sie die Art, wie jener denkende Künstler auf den jungen Dichter einwirkte, gleichsam aus seinem Munde hören.

„Meine gegenwärtige Lebensart", schreibt er, „ist der Philosophie gewidmet. Eingesperrt, allein, Cirkel, Papier, Feder und Tinte und zwei Bücher ist mein ganzes Rüstzeug. Und auf diesem einfachen Wege komme ich in Erkenntniß der Wahrheit oft so weit und weiter als Andere mit ihrer Bibliothekwissenschaft. Ein großer Gelehrter ist selten ein großer Philosoph, und wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte, einfältige Licht der Natur, und es ist nichts wahr, als was einfältig ist. Freilich eine schlechte Recommandation für die wahre Wahrheit. Wer den einfältigen Weg geht, der gehe ihn — — und schweige still. Demuth und Bedächtlichkeit sind die nothwendigsten Eigenschaften unserer Schritte darauf, deren jeder endlich belohnt wird. Ich danke es Ihrem lieben Vater, er hat meine Seele zuerst zu diesem Wege bereitet, die Zeit wird meinen Fleiß segnen, daß er ausführen kann, was angefangen ist."

Die Natur also und die Griechen, mußten sie nicht aus einem so talentvollen Jünglinge, der bei all seiner sinnlichen Reizbarkeit so früh zum Bewußtsein gelangte, den Meister aller deutschen

Dichter bilden? Von der Natur und den Griechen lernte er schon frühzeitig alle Gegenstände scharf in's Auge fassen und klar und deutlich sehen, so daß ihn weder Phantasie noch Empfindung verwirren konnte. Erst von der Anschauung erhob er sich zum Denken. Wollte er nun dichten, so verwandelte er wieder die auf solchem Wege errungenen Gedanken in Empfindung. Auf diese Weise befreite er sich von dem wilden Chaos überspannter Ideen, die er von seiner Zeit mit bekommen hatte, und war in Jahren, wo andere Jünglinge nur noch schwärmten, völlig besonnen und sicher. Als daher seine ersten Werke, die noch Spuren des Zeitalters an sich tragen, Götz von Berlichingen, Werthers Leiden, Stella, Clavigo und Egmont erschienen, war die Wirkung erstaunlich. Als aber seine vollendetern: Iphigenie, Tasso, Wilhelm Meister und viele seiner originellen Gedichte, in denen er sich über seine Zeit erhoben, nachfolgten, blieb die Wirkung nur noch unter den Wenigen, die ein gleiches Streben nach besserem Geschmack theilten. Die objective Darstellungsweise, die ganze Art des Dichters, die so rein griechisch war, konnte dem deutschen Volke noch nicht zusagen, es war zu tief in die sentimentale Welt versunken.

Goethes Meisterwerke wurden immer kälter aufgenommen, besonders als manche talentvolle Männer auf die beliebte Weise mit Romanen, Schauspielen und lyrischen Gedichten alle Leser befriedigten. Dahin gehören besonders Lafontaine, Miller, Klinger, Iffland und Kotzebue. Wenn die Ersteren meist durch übertriebene Empfindelei rührten und ergötzten, wußte vorzüglich der Letzte sein Zeitalter durch unterhaltenden Witz, neue Situationen, drastische d. h. schnell wirkende Theatercoups zu beherrschen. Darüber vergaß man nun freilich, daß in seinen Schauspielen weder Natur noch wahre Kunst sei, und daß er auf eine versteckte Weise mit Tugend und Sittlichkeit, ja mit allem Heili-

gern spielte, während er, ganz unschuldig sich geberdend, nur zu rühren schien.

Dies war nun die Zeit- und Modeliteratur gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die besonders bei Ihrem Geschlechte und bei der Jugend Eingang fand. Die Folge war, daß man überall verdrehte Köpfe, verschrobene Herzen, ohne Sinn für Pflicht und Recht, unendlich viel Empfindelei und wenig wahre Empfindung antraf. Kein Wunder, daß vernünftige Hausväter, Gelehrte und alle gesunden Köpfe wider das Bücherlesen der Damen und den häufigen Theaterbesuch eiferten. Uebrigens wäre diesem Unwesen vielleicht früher gesteuert worden, da die beliebten Schriftsteller doch, am Ende erschöpft, sich immer nur wiederholen mußten, und die Eilfertigkeit und der Leichtsinn, mit welchem sie ihre Werke verfaßten, immer mehr ihren Werth herabsetzten, wenn nicht ein Mann von außerordentlichem Dichtertalente eben damals aufgetreten wäre, der ganz in ihrer Weise, freilich mit hohem Ernst und edlem Streben, dichtete. Dies war Friedrich Schiller. Er war in Allem das Entgegengesetzte von Goethe's Genius. Wenn Goethe sich in den wohlthuendsten Verhältnissen, in der anregendsten Umgebung und heiterster Atmosphäre entwickeln konnte, so ward Schiller frühzeitig aus der behaglichen Enge des Familienlebens hinausgeworfen in die strenge, militärisch eingerichtete Schule eines streng gebietenden Fürsten, der es zwar gut mit seinen Zöglingen meinte, aber doch die verschiedensten Eigenthümlichkeiten in die Eine zwingende Uniform steckte und von keiner Freiheit des Genius etwas wissen wollte. Da mußte denn ein Feuergeist wie der Schillersche den Druck doppelt hart empfinden, und mit der Phantasie sich in ein Reich idealer Freiheit flüchten, das, je mehr es ein Phantasiebild war, das wirkliche Leben um so ungerechter beurtheilte und um so leidenschaftlicher anfeindete. In der Seele des Jünglings entstand bitterer Unmuth über die Ungleichheit der Stände, über die Vor-

rechte privilegirter Menschen und Verhältnisse; in diesem Zwiespalt des Gemüths verfaßte er sein Erstlingsdrama: die Räuber, voll hinreißenden Feuers der Beredsamkeit, wie sie aus der Leidenschaft entspringt, großartig angelegt, aber maßlos übersprudelnd, in's Ungeheure übertreibend. In seiner Selbstrecension über die Räuber bekannte Schiller selber, der größte Fehler des Stückes sei der gewesen, daß er sich angemaßt habe, zwei Jahre vorher Menschen zu schildern, bevor ihm noch Einer begegnet sei. Darum habe er die nothwendige Grenzlinie zwischen Engel und Teufel verfehlen müssen. Die Räuber und zwei darauf folgende Trauerspiele: Kabale und Liebe und Fiesko, machten unerhörtes Aufsehen; auch sie sind voll dramatischen Lebens, aber gleichfalls noch zu sehr aus den subjectiven Kämpfen des Dichters mit der Welt und seinen eigenen Ideen, die er noch nicht in Einklang zu bringen vermochte; sie sind noch zu sehr mit der Hast und Leidenschaftlichkeit der Jünglingsseele verfaßt. Daher hat der Revolutionsheld Fiesko etwas Unfertiges, ja er veränderte sich unter den Händen des Dichters und ward aus einem kalt und schlau berechnenden Politiker, der die Maske des sorglosen Genußmenschen vornimmt, ein reizbarer, phantasievoller, durch eine Frau von seinem Plane abgelenkter Gemüthsmensch. Kabale und Liebe, ein bürgerliches Trauerspiel, trat schon geschlossener und reifer (namentlich in der vortrefflich gelungenen Gestalt des Musikus Miller) auf, da seine Sphäre dem Dichter überhaupt näher lag; aber an Uebertreibung fehlte es auch hier nicht, indem die den Liebenden feindliche Welt, das Mißverhältniß zwischen Adel und Bürgerstand, zwischen moralischer Versunkenheit der Hofleute und der einfachen Biederkeit des bürgerlichen Menschen fast zur Carricatur gesteigert wird.

Eine Eigenthümlichkeit Schillers trat aber schon in diesen drei ersten Dramen bedeutend hervor: sein Talent des Contrastes. Treffend ist dies neuerdings von Dr. Kuno Fischer hervorgehoben in



SCHILLER

einem Vortrage: „Die Selbstbekenntnisse Schillers“ (Frankfurt a. M. 1848), und ich will Ihnen die betreffende Stelle hersetzen. „Was auch Schiller behandelt, stellt er dar, indem er es mit zweischneidiger Schärfe spaltet, zerlegt, entgegensetzt, und die Contraste springen hervor, nicht als das Werk des mühselig theilenden Verstandes, sondern in leichtem, zwanglosem Spiel der Phantasie. Es ist diese zweischneidige Schärfe eine Mitgift seiner dramatischen Kraft, die sich auch logisch ausübt. — — Der Contrast steigert auf der einen Seite das Kraftgefühl und verkleinert bis zur Vernichtung auf der andern Seite, was dem Kraftgefühle entgegensteht, so wird der Contrast unwillkürlich satyrisch und wirkt als komische Gewalt, indem sie sich hier als Humor, dort als Caricatur ausspricht. Daher die eigenthümliche und unwiderstehliche Macht des Komischen, die Schiller besitzt, die er bei seinen dramatischen Dichtungen unwillkürlich entbindet, im wilden Humor der Räuber, in dem satyrischen, kernhaft gesunden Humor des Musikus, in dem lächerlichen Zerrbilde des Hofmarschalls Kalb — die er in der Kapuzinerpredigt vollendet, um sie später kaum mehr zu brauchen. Was sich aber mit dem Kraftgefühle und seinen scharfen Contrasten nicht verträgt, das ist die Natur der weiblichen Empfindung. Was darum Schillers dramatischer Kraft, darzustellen, am wenigsten gelingen wollte, das waren die weiblichen Charaktere. Sie sind namentlich in den jugendlichen Dichtungen Schillers bloße Gegenbilder seiner männlichen, in ihrer innersten Empfindung disharmonisch gestimmten Phantasie, sie sind Phantasiestücke ohne lebensvolle Eigenthümlichkeit; was dieser Amalia, Leonore, Luise fehlt, das ist die Natur und das Naive; was sie gemeinsam haben, das ist jener Zug auffliegender, im Grunde eintöniger Schwärmerei, die bald sentimental, bald heroisch empfindet und zwar in der männlichen Weise des Dichters.“

Achtundfünfzigster Brief.

Glauben Sie nicht, liebe Freundin, daß ich Ihren Schiller herabsetzen wolle und seinen Werth verkenne; ich werde Gelegenheit haben, in diesem und dem nächsten Briefe zu zeigen, wie dieser große Dichter die Fehler seiner Jugendversuche verbessert und, so schwer es ihm gefallen, den Weg zur Natur eifrig verfolgt habe, und ich halte es für eben so einseitig, wenn Freunde der objectiven Dichtweise Schillern seiner philosophischen Rhetorik und Sentimentalität halber alle Poesie absprechen wollen, als es einseitig ist, wenn durch unsere Zeit verwöhnte Empfindler Goethen herabsetzen. Beide müssen nach ihrer eigenthümlichen Natur erkannt und gewürdigt werden. Darum will ich Ihnen eben von ihrem Dichterleben und ihrer Entwickelung ausführlicher reden. Sie mögen sich dann selbst ein Urtheil bilden und brauchen nicht aufgedrungenen Meinungen blindlings zu folgen. Nun zur Geschichte.

Als sich zu Ende der vorigen Periode die Deutschen um Schiller in trunkener Begeisterung versammelten, war Goethe, still und in sich zurückgezogen, eben beschäftigt, auszumitteln, was das Ziel seines Lebens werden sollte. Er war eben in das Mannesalter getreten (zwischen 30 und 40 Jahren), hatte Allerlei versucht, blieb aber noch immer unzufrieden mit seinen Leistungen. Nächst der bildenden Kunst war es besonders Naturlehre, die ihn fesselte und beschäftigte und der Poesie auf eine Zeitlang ganz entriß. Glücklicher Weise unternahm er damals eine Reise nach Italien. Da, umgeben von den Denkmälern alter Kunst, schrieb er seinen Freunden: „So lebe ich denn glücklich, weil ich in dem bin, was meines Vaters ist.“ Er erkannte seine Bestimmung: der Kunst sollte er leben, nicht dem Treiben der Welt, und griechische Weise sollte er auf deutschen Boden verpflanzen und griechischen Geist

mit deutschem verschmelzen. Hier sah er auch im Umgange mit Phil. Hackert und Tischbein und anderen Malern, daß er es in ihrer Kunst zu keiner Meisterschaft bringen werde und daß es eigentlich die Dichtkunst sei, in der er wirken müsse. Als ihm seine damals gesammelten und im Druck erschienenen Gedichte zugesandt wurden, rief er aus: „Es ist kein Buchstabe darin, der nicht gelebt, empfunden, genossen, gelitten, gedacht wäre.“ Dasselbe enthält auch sein Lied an die Günstigen:

Dichter lieben nicht zu schweigen,
Wollen sich der Menge zeigen;
Lob und Tadel muß ja sein!
Niemand beichtet gern in Prosa;
Doch vertrau'n wir oft sub Rosa
In der Musen stillem Hain.

Was ich irrte, was ich strebte,
Was ich litt und was ich lebte,
Sind hier Blumen nur im Strauß;
Und das Alter, wie die Jugend,
Und der Fehler, wie die Tugend,
Nimmt sich gut im Liede aus.

Aus Rom schrieb er auch: „Ich bin fleißig und vergnügt und erwarte so die Zukunft. Täglich wird mir's deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin und daß ich die nächsten zehn Jahre, die ich höchstens noch arbeiten darf, dieses Talent excoliren und noch etwas Gutes machen sollte, da mir das Feuer der Jugend Manches ohne großes Studium gelingen ließ. Von meinem längern Aufenthalt in Rom werde ich den Vortheil haben, daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunst Verzicht thue.“

Nach Deutschland zurückgekehrt, nahm ihn das Bergwesen in Anspruch; dazu kam die französische Revolution und der Krieg, der

bald selbst das diesseitige Rheinufer bedrohte. Da theilte Goethe wieder seine Thätigkeit zwischen Naturwissenschaften und Theater, für das er manches Talent ausbildete; wir nennen unter anderen Christine Neumann, die als vierzehnjährige Waise seiner Pflege anvertraut wurde und von der schon oben die Rede war. Um die deutsche Dichterwelt bekümmerte er sich damals wenig, allein Schillers Genius zog ihn, trotz seines entgegengesetzten Naturells, sehr bald an. „In dem Drange des Widerstreits", sagt er, „den das wissenschaftliche Bemühen in mein Dasein gebracht, übertraf alle meine Wünsche und Hoffnungen das auf einmal sich entwickelnde Verhältniß zu Schiller; von der ersten Annäherung an war es ein unaufhaltsames Fortschreiten philosophischer Ausbildung und ästhetischer Thätigkeit. Für mich war es ein neuer Frühling, in welchem Alles froh neben einander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging."

Schiller hatte sich aber auch indessen ungemein gefördert. Schon in seinem Don Carlos ist bei noch starker idealistischer Ueberschwänglichkeit viel geläuterte Empfindung, und das hohe Pathos darin beurkundet den großen Tragiker, wie keiner seit Shakespeare auf unserer Bühne erschienen ist. Bald darauf warf sich aber Schiller mit Macht auf historische und philosophische Wissenschaften, so daß er eine Zeit lang der Poesie untreu wurde. Diesen Studien danken wir die Geschichte des dreißigjährigen Kriegs, den Abfall der Niederlande und mehrere historische Aufsätze, worin er den Deutschen ein Muster historischer Kunst, d. h. Geschichte lebendig, anmuthig und erhebend zu schreiben, gegeben hat; ferner die trefflichen Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen und andere ästhetische Betrachtungen, ganz vorzüglich den Aufsatz über Anmuth und Würde, über naive und sentimentale Dichtung und über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten. Es sind dies

Abhandlungen, worin, wie in der Levana von J. P. Richter, auf eine geistreiche und anziehende Weise ungemein viel Belehrendes gesagt wird, und wenn es wahr ist, was Schiller selbst eingesteht, daß er philosophire, wenn er dichte, und dichte, wenn er philosophire, so dürfte aus diesen prosaischen Schriften der poetische Geist des großen Dichters erst recht vollständig hervorgehen. Die Annäherung an Goethe und das darauf folgende innigste Verhältniß weckte wieder seine Schöpfungskraft, und Werke wie Wallenstein, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina, Iphigenia in Aulis, Turandot, Phädra, Macbeth, mehrere Balladen, lyrische Gedichte und Epigramme waren die reifen Früchte eines einzigen Jahrzehnts.

Wahr ist es, was schon oben gesagt worden und was schon J. P. Richter in seiner Vorschule zu einer Aesthetik darthut, daß Schillers Poesie eine rhetorische sei, er selbst sagt es ja in einem Briefe an Goethe, „daß der kalte Verstand häufig seine Dichtung störe". Aber verstehen Sie diese Worte ja nicht in dem Sinne, als habe Schiller seine Gedichte mehr in dem Verstand, als der Empfindung gemacht. Im Gegentheil, die Tiefe der Empfindung ist bei ihm oft noch stärker, als bei Goethe; aber der Gedanke ist nicht so unmittelbar Eins, so ganz von der Empfindung durchwoben, wie bei Goethe. Bei Schiller ragt der Gedanke oft wie ein hoher Thurm über den Tempel seiner Gedichte hinaus, er schaut oft rein und nackt aus der ästhetischen Form hervor; der Dichter und Philosoph streiten sich in der großen Seele fortwährend um ihre Herrschaft. Und das ist eben das Eigenthümliche im Schillerschen Genius, daß er gleich erhaben dasteht als Denker wie als Dichter und als sittlich-kräftiger Wille. Weil Schiller mit solcher Gemüthstiefe dachte, ward sein Gedanke schon als Gedanke poetisch, und weil er seine ganze hohe sittliche Natur in die Wagschale seines Dichterstalents warf,

tritt uns in jedem seiner dichterischen Werke der ganze Mensch in so schöner, sittlicher Glorie entgegen, daß wir auch mit unserem Selbst von ihm ergriffen und begeistert werden, daß der ästhetische Genuß zugleich ein sittliches Hochgefühl gewährt. In diesem Sinne ist Schiller noch mehr als Goethe, er ist Prophet, Seher der Zukunft, ein Fürst im Reiche der Freiheit. Darum ist auch seine Poesie noch tiefer in das Volk gedrungen*), als die Goethe'sche, darum sind so viele seiner Verse als Lebensmaximen und Orakelsprüche von Mund zu Mund gegangen und leben fort im Munde des Jünglings und des Greises. Betrachten Sie nur das schöne „Lied von der Glocke"! Es ist ein einzelnes Factum, eine ganz einfache Handlung — der Glockenguß — zum Ausgangspunkt genommen. Aber wie dramatisch lebendig ist dieser Proceß vorgestellt, und doch ist er bloß eine Unterlage für das große, umfassende Bild des Menschenlebens, das in seinen Leiden und Freuden von der Wiege bis zum Grabe mit unübertrefflicher Wahrheit und Lebendigkeit vor unsere Anschauung tritt. Ganz ungezwungen knüpfen sich an den Wechsel des äußeren Vorganges jene Grundgedanken der sittlichen Welt, die uns auch diese als einen mit innerer Nothwendigkeit zusammenhängenden Lebensproceß erkennen lassen. So erhebt uns der Adlerflug Schillers überall über die gemeine Wirklichkeit des äußeren Lebens, das ihm nur zum Ausgangspunkte dient für die großartige Entfaltung seiner Ideenwelt, aber nicht, um sich in selbstgenügsamer Ruhe der bloßen Betrachtung abzuwenden vom Streben und Handeln, sondern um für ein freies, thatkräftiges Handeln zu begeistern. Dazu hilft erstens des Dichters dramatische Kraft, die viel größer ist, als bei Goethe,

*) Das Schiller-Jubiläum, das alle deutschen Herzen in der alten und neuen Welt einigte im gleichen Gefühl der dankbarsten Verehrung und begeisterten Liebe, hat es in eindringlichster und zugleich erhebendster Weise gezeigt, was Schiller der deutschen Nation ist und sein wird.

zweitens die Kraft seiner subjectiven Gefühlserregung, mit welcher er die sittlichen Ideen in sich selber verarbeitet und auch Anderen zu Gemüthe zu führen weiß. Beide Seiten haben sich auf das Innigste in dem herrlichen Gedichte durchdrungen, und demgemäß erscheint es auch in einer eigenthümlichen Form, so daß wir Götzinger nur beistimmen können, wenn er bemerkt: „Will man das Lied von der Glocke in das System der Poetik einreihen, so muß man es der Cantate zuweisen. Die Form desselben ist, wie in der Cantate, dramaähnlich, der Stoff seinem Wesen nach lyrisch; und selbst in musikalischer Hinsicht lassen sich hier Arie, Recitativ, Wechselgesang und Chor recht gut nachweisen, wiewohl der poetischen Auffassung nach immer der Meister spricht. So machen sich auch alle Hauptformen der Lyrik geltend. Die Sprüche des Meisters bilden zusammen ein Glockengießerlied in abgegrenzter Strophenform; die daran geknüpften Betrachtungen gehören vorzugsweise der Elegie an, erheben sich aber theilweise nach Form und Gehalt zur Ode. In der bekannten Composition hat Romberg das Gedicht als Cantate behandelt, sowie umgekehrt Moritz Retzsch dem Charakter seiner Kunst gemäß in den „Umrissen zur Glocke" das Ganze mehr als Epos aufgefaßt und wiedergegeben hat."

Nehmen Sie Schillers herrliche Romanzen: den Grafen von Habsburg, den Gang nach dem Eisenhammer, den Handschuh, den Taucher, die Kraniche des Ibykus ꝛc., wie vollendet, wie plastisch und lebensvoll treten die Gestalten vor uns hin und ziehen uns hinein in die Handlung, die in kleinstem Rahmen ein ganzes Drama einschließt! Wie prächtig die Sprache, wie frisch und blühend das Colorit! Wenn Goethe uns die dämonischen Naturmächte, die den Menschen widerstandslos in ihre Zauberkreise bannen, in seinen Balladen, wie der „Erlkönig", „Fischer" ꝛc., mit unnachahmlichem Zauber darzustellen weiß, so gelingt dafür

Schillern mehr die Romanze, welche den Kampf des freien Menschen, eines sittlich-bewegten Menschenlebens darstellt. Es möchte in dieser Hinsicht kaum einen schlagenderen Gegensatz geben, als Goethe's „Fischer" und Schillers „Taucher". Beide nannten ihre Gedichte Balladen", in beiden Balladen waltet die Leidenschaft, das Hineingerissensein von einem mächtigen Antriebe; die Jünglinge stürzen sich ins Wasser und kommen darin um. Aber in der Goethe'schen Ballade geht der Impuls vom Wasser aus, von der elementaren Macht einer Nixe, welche dämonisch Sinn und Gemüth so umstrickt, daß die Freiheit des Willens verloren geht und der Geist in die Nacht des Bewußtlosen versinkt. In der Schillerschen Ballade geht der Impuls von einem Könige und einer Königstochter aus und die schöne Jungfrau im vollsten Reiz nicht blos der leiblichen Schönheit, sondern auch des Seelenadels ist es, welche wider ihren Willen die Katastrophe herbeiführt. Sie mahnt von der Wiederholung der kühnen That ab. Und diese That ist keine willenlose Hingabe an die Naturmächte, kein Versinken und Verschwimmen in eine Stimmung, sondern der bewußte Kampf mit dem Element, um hohe sittliche Güter zu gewinnen, mit dem Aufgebot aller Kräfte zu erringen. Der edle Jüngling stürzt sich in den furchtbaren Meeresstrudel, bietet ihm Trotz, verliert in seinem Toben und vor den Ungeheuern der Tiefe seine Besonnenheit nicht, nimmt vielmehr das Bewußtsein des vollsten Gegensatzes von Menschen und Naturleben mit hinab in den Abgrund

— und da hing ich und war mir's mit Grausen bewußt
von der menschlichen Hülfe so weit,
Unter Larven die einzige fühlende Brust 2c.

Das Wasser ladet ihn nicht sanft und schmeichlerisch ein wie den Fischer Goethe's, es zeigt sich ihm nicht in seinem reizendsten,

verlockendsten Zauber, sondern in seiner furchtbarsten, wildesten Gestalt, es schreckt ihn zurück, und da, als er eben dem Tode in's Angesicht geschauet und die Schrecken des Abgrundes noch in allen seinen Gliedern beben, wagt er die Wiederholung seines Unternehmens und stürzt sich abermals in die Tiefe. Er opfert sein Leben, weil er es gewollt hat, bleibt auch in der Leidenschaft activ. Er hat seine Kraft überschätzt und von der Hoffnung auf den „köstlichen Schatz", der auf dem Spiel steht, sich bethören lassen, er hat die Götter versucht — dafür muß er büßen, aber sein Muth und seine Kraft haben doch auch das Höchste gewagt. Und wenn auch der leibliche Mensch in seiner Schwäche erscheint gegenüber der übermächtigen Naturkraft, so erscheint doch auch der Menschengeist in seiner Hoheit, denn dieser läßt sich auch von der schrecklichsten Gefahr nicht abschrecken — die Liebe ist mächtiger als der Tod.

Hat uns Schiller in seinen unsterblichen Romanzen gezeigt, welcher lebensvollen Verkörperung der Gestalten, welcher epischen Plastik und dramatischen Epik er fähig ist: so eröffnet er ein anderes Gebiet eigenthümlicher Schönheit in seinen Lehrgedichten (didaktischen Poesieen). Wo hat unsere Sprache eine so glänzende Darstellung der geistigsten Gedanken und Betrachtungen, die trotzdem, daß sie uns in die philosophischen Tiefen hinabführen, dennoch nie des schönen, vollkommen gegenständlichen Ausdrucks ermangeln, wie solches in den „Künstlern" geschehen! Selbst die kleinen „Räthsel" sind gleich vollkommen durch Consequenz des Gedankens, wie durch lebendige Schönheit des Bildes. Das konnte aber auch nur einem Schiller in solcher Weise gelingen, der zugleich Denker und Dichter war, und den durchdringendsten, schärffsten Verstand mit seiner stets erregten Empfindung und den Gedanken beflügelnden Phantasie zu verbinden wußte. Ein Gleiches gilt von den Epigrammen, die bald mit

scharfem, schlagendem Witze Unverstand, Aberglauben und Geschmacklosigkeit geißeln, bald als Votivtafeln seine Lieblingsideen, die höchsten Gedanken über das Göttliche und Ideale aussprechen. Das leichte harm- und absichtslose Lied, wie er es selbst einmal allegorisirt in seinem Mädchen aus der Fremde, gelingt ihm wohl nicht so ganz; denn das wunderliebe Mädchen, wenn es auch kommt, so bleibt es nicht und läßt nur in dem Herzen des Dichters die Sehnsucht zurück „nach der Flur, wo ihre Blumen und Früchte gereift waren“, und so verharrt er in dem elegischen Tone seiner Jugend, der in dem Gedichte „der Pilgrim“ so rührend und dann durch alle seine Dichtungen fort erklingt.

Noch in meines Lebens Lenze
War ich, und ich wandert' aus,
Und der Jugend frohe Tänze
Ließ ich in des Vaters Haus.

All' mein Erbtheil, meine Habe,
Warf ich fröhlich glaubend hin,
Und am leichten Pilgerstabe
Zog ich fort mit Kindersinn.

Denn mich trieb ein mächtig Hoffen
Und ein dunkles Glaubenswort;
Wandle, rief's, der Weg ist offen,
Immer nach dem Anfang fort.

Bis zu einer gold'nen Pforten
Du gelangst, da geh'st du ein,
Denn das Irdische wird dorten
Himmlisch, unvergänglich sein.

Abend ward's und wurde Morgen,
  Nimmer, nimmer stand ich still,
Aber immer blieb's verborgen,
  Was ich suche, was ich will.

Berge lagen mir im Wege,
  Ströme hemmten meinen Fuß,
Ueber Schlünde baut' ich Stege,
  Brücken durch den wilden Fluß.

Und zu eines Stroms Gestaden
  Kam ich, der nach Norden floß,
Froh vertrauend seinem Faden
  Warf ich mich in seinen Schooß.

Hin zu einem großen Meere
  Trieb mich seiner Wellen Spiel;
Vor mir liegt's in weiter Leere,
  Näher bin ich nicht dem Ziel.

Ach, kein Steg will dahin führen,
  Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
  Und das Dort ist niemals hier.

„Ach, der Himmel über ihm will die Erde nie berühren!" Darum ergeht er sich so gerne in der alten Griechenwelt und wird, sobald er in diesen Höhen singt, freier, freudiger und poetischer. So in Hektors Abschied, in der Klage der Ceres, im Eleusischen Feste, in den Sängern der Vorwelt, in den Kranichen des Ibykus, und in der Dithyrambe ladet er den ganzen Olymp herab zum frohen Mahle.

Nur ein Dichter wie Schiller, der zugleich als Mensch der unablässig nach dem sittlichen Ideal ringende Titane war, stets jugendfrisch vorwärts stürmend, rastlos strebend, nie mit sich

abschließend, aber auch nie dazu kommend, die Wirklichkeit mit seinem Ideal in Uebereinstimmung zu bringen — nur ein solcher Dichter mit dieser aus sittlicher Triebkraft hervorgegangenen Idealität konnte mit so entschiedener Kraft dramatische Stücke hervorbringen, die gleicherweise durch ihr ergreifendes Pathos und die Tiefe der Gedanken, wie durch die stets fortdrängende Handlung, die folgerecht sich entwickelnde That, den Zuhörer fesseln. Goethes Helden, ein Tasso und Egmont nicht bloß, sondern auch der Faust, sind wie der Wilhelm Meister im Roman mehr groß durch das, was sie erleiden, als das, was sie thun; mehr durch die Art, wie sie die Außenwelt empfangen und in sich verarbeiten, als wie sie auf die Außenwelt hinauswirken, um sie zu gestalten. Goethe selber war zwar auch der rastlos nach Fortbildung und Vollkommenheit strebende Geist, aber er wußte mit erhabener Ruhe immer die Gegensätze auszugleichen, um nicht in seiner klaren Weltanschauung gestört zu werden; diese innere Harmonie war das Princip seines Lebens, er war darin eine mehr weibliche, empfangende Natur, und wußte eben darum so trefflich die Frauencharaktere zu zeichnen. Bei Schiller war der Kampf recht eigentlich das Element seines sittlich-geistigen Lebens, und seine Helden kämpfen (sie leiden nicht bloß oder bilden sich innerlich), sei es für Freiheit und Recht, oder für die eigene Größe, sie sind männlicher, stärker als die Goethe'schen. Dies bezöge sich nun freilich bloß auf den Stoff zu den dramatischen Dichtungen: aber auch die individuelle Gestaltung, die schöpferische Darstellung der Charaktere ist zu ästhetischer Vollkommenheit gelangt. Im „Wallenstein" und „Wilhelm Tell" hat die deutsche dramatische Dichtkunst ihren höchsten Triumph gefeiert. Der Charakter Wallensteins, des Realisten, der die Welt nimmt, wie sie ist, um sie als Stoff zu seiner Größe zu verwenden, der aber, vom Glück schnell

emporgehoben, bauend auf seine überlegene Kraft, keine andere Schranke mehr achtet, als seinen eigenen Willen, und sich damit selber den Untergang bereitet, — ein genialer Kriegsheld, feurig und rasch im Handeln, so lange er, dem Kaiser treu, innerhalb des Pflichtenkreises handelte, ein schwankender Hamlet, sobald er diesen Kreis überschritt und mit seinem besseren Selbst in Zwiespalt gerieth — endlich zur raschen That sich ermannend, da es zu spät war: dieser Charakter ist mit psychologischer Meisterschaft gezeichnet. Wallenstein, ein Emporkömmling und Genie wie Napoleon, ist auch Fatalist wie dieser, er glaubt sein Schicksal aus den Sternen lesen zu können; aber in seiner Astrologie liegt wieder ein deutsch=gemüthliches Element, der Glaube an die geistigen Kräfte, die, unsichtbar den sichtbaren Leib der Natur webend, über dem Irdischen walten. Und gerade dieser idealistische Zug in seinem realistischen Wesen, der ihn noch glückliche Constellationen am Himmel sehen ließ, wo auf Erden seine Widersacher ihm schon die Schlinge um die Füße geworfen, brachte ihn zu Fall.

Sein realistisches Gegenbild in der Tragödie ist Octavio Piccolomini, der ihn unter der Maske der Freundschaft verräth, geschmeidig und klug wie eine Schlange; ihm sind gleichfalls alle Mittel recht, durch die es ihm gelingt, die Krone seines Fürstenhauses glanzvoll zu machen, obwohl er seinen Verrath mit der Treue gegen den Kaiser beschönigt; aber er selber muß die Veranlassung werden, daß der edle Max, sein einziger Sohn, dem Tode in der Schlacht sich in die Arme wirft. Max und Thekla sind ein schöner Gegensatz als Idealisten, ihre Liebe, schwärmerisch und sentimental, offenbart die ganze Reinheit und Innigkeit ihres Wesens und zeigt zugleich, daß solche Gemüther in solcher Atmosphäre als Opfer fallen müssen; aber sie triumphiren in ihrem Fall. So hat der Idealismus des Dichters

doch auch in diesem realistischen Drama sein Genüge gefunden, und wie einerseits der Einfluß Goethe's auf die objective, sich ganz in den Gegenstand verlierende Darstellung sich geltend machte, so wirkte andrerseits die auch vom Individuellsten zur Allgemeinheit sich erhebende Dichtungsweise Schillers, die z. B. im Wallenstein'schen Lager mit unübertrefflicher Wahrheit und Treue uns nicht bloß die Kriegsleute und ihr Treiben in jenem bestimmten Zeitpunkte, sondern ein Bild des Kriegs- und Soldatenlebens für alle Zeiten zeichnete, höchst günstig zusammen in dieser Tragödie, die ein Stück aus deutscher Geschichte voll ergreifendster Tragik schon an sich, aber durch die Kunst des Dichters in den reinen Aether der Poesie erhoben, wundervoll mächtig und prächtig in kernhafter deutscher Sprache und untadelhaft in kunstgerechter Gliederung auf die Bühne brachte. „Schillers Wallenstein", so äußert sich Goethe, „ist so groß, daß kein zweites Aehnliches existirt." Daß neuere geschichtliche Forschungen den wirklichen Wallenstein theilweise anders erscheinen lassen, als ihn Schiller aufgefaßt, thut dem Werke des Dichters keinen Eintrag.

Der „Wilhelm Tell" ist insofern auch wie Wallenstein objectiv, wenn auch nicht realistisch dem Inhalt nach, da in epischer Anschaulichkeit ein ganzes Volksleben in seinem Freiheitsdrange uns vorgeführt wird. Diese Begeisterung für Freiheit und Recht stimmte wiederum ganz zu Schillers eigenem idealistischen Lebensdrange, aber wie rein und gegenständlich hat er uns Schweizernatur und Schweizermenschen geschildert und sich in den Geist der Quellen, aus denen er schöpfte, zu versenken gewußt! A. W. Schlegel, dessen Kritik sonst Schillern gerade nicht wohlwollte, erkennt im Tell das vorzüglichste seiner Dramen, und sagt u. A.: „Hier ist Schiller ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt, die Behandlung ist treu, herzlich und von bewundernswerther

örtlicher Wahrheit. Im Angesicht von Tells Kapelle, am Ufer des Vierwaldstädter-Sees, unter freiem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, hätte diese herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biederen Heldenmuth athmende Dichtung verdient, zur halbtausendjährigen Feier der Gründung schweizerischer Freiheit aufgeführt zu werden."

Daß Schiller sich weniger zu den Frauen herabzulassen, ihr eigenthümliches Gemüthsleben zu schildern verstand, ist allerdings ein Mangel in seinen Dramen. Bei ihm hat die Liebe nur zwei Formen, sie ist reine Geisterliebe oder heftige Leidenschaft, aber er hat, wie Hoffmeister gut bemerkt, die Einförmigkeit durch die geistvolle Verbindung vermieden, in welche er sie brachte. „In den Räubern hängt sie am schauervollen Abgrund des Verderbens; im Fiesko und im Wilhelm Tell ist ihre Gewährung von der Befreiung, von der Liebe des Vaterlandes abhängig gemacht; in Cabale und Liebe steht sie im Conflict mit den Standesvorurtheilen, in Wallensteins Tod mit der Pflicht; im Don Carlos liebt der Sohn mit Entsetzen die Mutter, in der Braut von Messina ist die Liebe durch die mächtige Stimme des Bluts wunderbar verstärkt, und in Maria Stuart ist Mortimers Leidenschaft mit Religionsfanatismus vermischt."

Wie hätte Schiller überhaupt dichten können, ohne das Allgemeine, Ideale zum Besondern und Realen zu verdichten? Ebenso wenig, als der realistische Goethe das Individuelle darstellen konnte, ohne es zur Allgemeinheit der Idee zu erweitern. Eine gute Parallele findet sich in Hinrichs' Werke über Schillers Dichtungen*), wo unter Anderem in der Vorrede Goethe

*) „Schillers Dichtungen nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem innern Zusammenhange" von Hinrichs, 3 Theile. Leipzig 1839. Auch das treffliche Werk von Hoffmeister: „Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke" (Stuttgart 1839) möge hier rühmlichst erwähnt werden.

und Schiller auf folgende Weise verglichen werden. „Goethe", heißt es, „hatte ein lebhaftes Interesse für Alles, was Natur hieß, für die Anschauung und das Wirkliche. Sein Element war das Object. Seine solide Manier war, wie Schiller sagt, immer vom Object das Gesetz zu empfangen, und aus der Natur der Sache heraus ihre Regeln abzuleiten. Gestalt, Körper war ihm Alles, doch nur als Ausdruck des Allgemeinen, der Idee. Er verlor sich nie in Gedanken über die Natur, sondern erblickte sie in ihren Gebilden. Diese Gabe der Intuition wirkte wohlthätig und umbildend auf die Naturwissenschaft, aus welcher er den Nebel der Reflexion vertrieb. Die Farbenlehre, die Metamorphose der Pflanzen sind ein ewiges Denkmal, von seinem Genius der Natur gesetzt. Physik, Chemie, Mineralogie und Geschichte der Erde, Physiologie und vergleichende Anatomie bis zur Wolkenbildung herab beschäftigten ihn unaufhörlich. Er suchte alles Einzelne in dem großen Ganzen der Natur zu erkennen, und Schiller sah mit Erstaunen, wie er von den einfachsten Organisationen Schritt vor Schritt zu den mehr verwickelten aufstieg, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, praktisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu entwickeln. Und wie die Natur war er selber, ruhig und still in sich arbeitend, voll schöpferischer Kraft, glücklich und sicher in Allem, was er unternahm. Ein Liebling der Natur, hatte diese ihn an Gestalt und Schönheit auch ausnehmend

---

Schade, daß es etwas zu voluminös für Damen ist. Kürzer und doch nicht minder gründlich ist „Schillers Leben von Gust. Schwab." Sehr zu empfehlen ist auch W. E. Webers „Klassische Dichtungen der Deutschen"; erstes Bändchen: Goethe's Iphigenie und Schillers Tell. Ferner das mit hoher Begeisterung geschriebene Werk von Emil Palleske: „Schillers Leben und Werke" (Berlin 1858). Ein Werkchen, das auch recht gut zur Selbstbelehrung für Damen sich eignet, ist Gude „Erläuterungen deutscher Dichtungen". 4 Bändchen. Leipzig. Friedrich Brandstetter.

wohl gebildet. In der Kunst hatte er ebenfalls mehr Sinn für die Anschauung, als für die empfindende Seite derselben. Während Musik ihn weniger anzog, liebte er Architektur, Skulptur und Malerei, und zeichnete selbst nach der Natur Landschaften. Er war ganz Blick, ein durchaus sphärischer Mensch, der allenthalben Begrenzung und Gestalt in schönster Individualität sehen wollte.

Ganz anders Schiller, der, obwohl er Medicin studirt hatte, für Natur und Naturanschauung wenig Empfänglichkeit zeigte. Für ihn war, nach seinem Freunde Streicher, wenn er arbeitete, die Außenwelt so gut als gar nicht vorhanden, er war wie „durch einen Kampf" in sich zurückgezogen. Auf seiner gemeinschaftlichen Wanderung mit Streicher an der Bergstraße hin mußte dieser ihn auf jede schöne Aussicht aufmerksam machen, so sehr war er in sich verloren. Was ihn interessirte, war nicht die Natur, sondern der innerliche Mensch. Sein Element war das Subject. Darum beschäftigte er sich vorzugsweise mit Geschichte und Philosophie.

Das hinderte ihn aber nicht, mit treffenden Farben die Bilder der Außenwelt zu malen, wo es seine Dichtung verlangte. Auch was er nicht mit dem leiblichen Auge gesehen hatte, das schauete er mit dem inneren Auge des Geistes; aus der Fülle seiner Phantasie stellte er ein so plastisches Bild der Alpen, des sicilianischen Meerstrudels hin, als ob er lange am Meer oder in der Alpenwelt gelebt hätte. „Bald hätte ich vergessen," schrieb Goethe aus der Schweiz an Schiller, „Ihnen zu sagen, daß der Vers

„Es wallet und siedet und brauset und zischt" ꝛc.

sich bei dem Rheinfall trefflich legitimirt hat; es war mir sehr merkwürdig, wie er die Hauptmomente der ungeheuren Erschei-

nung in sich begreift. Ich habe auf der Stelle das Phänomen in seinen Theilen und in seinem Ganzen, wie es sich darstellt, zu fassen gesucht, und die Betrachtungen, die man dabei macht, sowie die Ideen, die es anregt, abgesondert bemerkt. Sie werden dereinst sehen, wie sich jene wenigen dichterischen Zeilen gleichsam wie ein Faden durch dieses Labyrinth schlingen." Schiller antwortete hierauf: „Es freut mich nicht wenig, daß nach Ihrer Beobachtung des Strudels meine Schilderung mit dem Phänomen übereinstimmt. Ich habe diese Natur nirgends als bei einer Mühle studiren können, aber weil ich Homers Beschreibung von der Charybde genau beachtete, hat mich dieses vielleicht bei der Natur erhalten."

Auf Goethe machte Schillers wunderbare Denkkraft denselben großen und fesselnden Eindruck, wie auf Schiller Goethe's wunderbare Anschauungskraft der Außenwelt; Beide haben mit ihrem verschiedenen Wesen sich ergänzt und bildend auf einander gewirkt. Wie hoch ihn Goethe gehalten, mögen Sie aus dem ehrenden Denkmal ersehen, das er ihm in seinem Epiloge zur Glocke setzte, wo er unter Anderm von ihm sagt:

Denn er war unser! — Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte sich bei uns, im sichern Port,
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

Aber es hat auch auf Goethe Schiller ungemein wohlthätig gewirkt. Der Briefwechsel zwischen Beiden gibt dazu die trefflichsten Belege. Schon in einem vorhergehenden Briefe hab' ich Ihnen Auszüge daraus mitgetheilt, worin Schiller über

Wilhelm Meister so richtig urtheilt, und Goethe thut in einem andern ein höchst merkwürdiges Geständniß:

„Das günstige Zusammentreffen unserer beiden Naturen hat uns schon manchen Vortheil verschafft, und ich hoffe, dieses Verhältniß wird immer gleich fortwirken. Wenn ich Ihnen zum Repräsentanten mancher Objecte diente, so haben Sie mich von der allzustrengen Beobachtung der äußern Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt. Sie haben mich die Vielseitigkeit des innern Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt, Sie haben mir eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte."

Und in der That war damals Goethe's Geist in voller Thätigkeit. Es entsprangen die schönsten Romanzen und Balladen, und nach Wilhelm Meisters Lehrjahren Hermann und Dorothea. Es ist wahr, Vossens Luise hat ihn zu dem letzteren Gedicht veranlaßt; allein um wie viel vortrefflicher ist sein Werk an lebendiger Wahrheit, an Einfachheit und an milder, wohlthätiger Rührung. Große Ereignisse, Heldensagen und dergleichen in ein Gedicht zu bringen, erleichtert die Arbeit schon dadurch, daß der Stoff an sich selbst poetisch ist. Aber Goethe hat es gewagt, das prosaische Privatleben in einem Epos darzustellen. Er hat nun wohl zum Hebel die Liebe gebraucht, aber es ist nicht jene überspannte Leidenschaft unserer gewöhnlichen Romane, sondern eine herzliche Neigung, die sich sehr wohl mit dem Pflichtgefühle verträgt. Der einzige außerordentliche Umstand, den er herbeiführt, ist, daß seine Heldin durch Kriegsunruhen vertrieben worden. Und so steht die französische Revolution wie ein blutroth gefärbter Himmel im Hintergrunde der stillen, heitern Dichtung, und das stille Bürgerglück eines ruhigen Staates tritt desto schärfer vor das Auge. So

fließt die Erzählung der einfachsten Verhältnisse ruhig und gelassen fort, und rührt nicht durch Ueberraschungen, sondern bloß durch den Adel der vorgestellten Gesinnungen auf die sanfteste und reinste Weise, ohne die Seelen mit herbem Mitleid zu ängstigen.

Ich muß Ihnen mittheilen, was Wilhelm Schlegel über dasselbe so trefflich sagt:

„So einfach wie die Geschichte, ist auch die Zeichnung der Charaktere. Alle starken Contraste sind vermieden und nur durch ganz milde Schatten ist das Licht auf dem Gemälde geschlossen, das eben dadurch harmonische Haltung hat. Bei Hermanns Vater wird die mäßige Zugabe von Eigenheiten, von unbilliger Laune, von behaglichem Bewußtsein seiner Wohlhabenheit, das sich im Streben nach einer etwas vornehmen Lebensart äußert, durch die schätzbarsten Eigenschaften des wackeren Bürgers, Gatten und Vaters reichlich vergütet. Der Apotheker unterhält uns auf seine Unkosten; aber er thut es mit so viel Gutmüthigkeit, daß er nirgends Unwillen erregt, und selbst sein offenherziger Egoismus, von dem man Anfangs Gegenwirkung befürchtet, ist harmlos. Dergleichen naiv-lustige Züge sind ganz im Geiste der epischen Gattung; denn ihr ist jede idealische Absonderung der ursprünglich gemischten Bestandtheile der menschlichen Natur fremd, woraus erst das rein Komische und Tragische entsteht. Uebrigens kann man Herzlichkeit, Gradsinn und gesunden Verstand den allgemeinen Charakter der handelnden Personen nennen; und doch sind sie durch die gehörigen Abstufungen individuell wahr bestimmt. Wie schön ist es beim Hermann, die kraftvolle Gediegenheit seines ganzen Wesens mit einem gewissen äußern Ungeschick zu paaren, damit ihn die Liebe desto sichtbarer umschaffen könne! Er ist eins von den ungelenken Herzen, die keinen Ausweg für ihren Reichthum wissen, und denen die Berührung entgegenkommender Zärtlichkeit nur mühsam ihren

ganzen Werth ablockt. Aber da er nun das für ihn bestimmte Weib in Einem Blick erkannt hat, da sein tiefes, inniges Gefühl wie ein Quell aus dem harten Felsen hervorbricht: welche männliche Selbstbeherrschung, welchen bescheidenen Edelmuth beweist er in seinem Betragen gegen Dorotheen! Er wird ihr dadurch beinahe gleich, da sie ihm sonst an Gewandtheit und Anmuth, an heller Einsicht und besonders an heldenmäßiger Seelenstärke merklich überlegen ist. Ein wunderbar großes Wesen, unerschütterlich fest in sich bestimmt, handelt sie immer liebevoll und liebt sie nur handelnd. Ihre Unerschrockenheit in allgemeiner und eigener Bedrängniß, selbst die gesunde körperliche Kraft, womit sie die Bürden des Lebens auf sich nimmt, könnte uns ihre zarte Weiblichkeit aus den Augen rücken, mischte sich nicht, dem Jüngling gegenüber, das leise Spiel sorgloser, selbstbewußter Liebenswürdigkeit mit ein, und entrisse nicht ein reizbares Gefühl, durch vermeinten Mangel der Schonung überwältigt, ihr noch zuletzt die holdesten Geständnisse. Hinreißend edel ist ihr Andenken an den ersten Geliebten, dessen herrliches Dasein ein hoher Gedanke der Aufopferung verzehrt hat. Seine Gestalt, obgleich in der Ferne gehalten, ragt auch am Schlusse über alle Mithandelnden hervor, und so wächst mit der Steigerung schöner und großer Naturen das Gedicht selbst gleich einem stillen, mächtigen Strome."

„Es ist," sagt Schlegel ferner, „ein in hohem Grade sittliches Gedicht, nicht wegen eines moralischen Zwecks, sondern in sofern Sittlichkeit das Element schöner Darstellung ist. In dem Dargestellten überwiegt sittliche Eigenthümlichkeit bei weitem die Leidenschaft, und diese ist so viel als möglich aus sittlichen Quellen abgeleitet. Das Würdige und Große in der menschlichen Natur ist ohne einseitige Vorliebe aufgefaßt; die Klarheit besonnener Selbstbeherrschung erscheint mit der edlen Wärme des Wohlwollens innig verbunden und gleiche Rechte behauptend. Wir werden überall zu

einer milden, freien, von nationaler und politischer Parteilichkeit gereinigten Ansicht der menschlichen Angelegenheiten erhoben. Der Haupteindruck ist Rührung, aber keine weichliche, leidende, sondern in wohlthätige Wirksamkeit übergehende Rührung. Hermann und Dorothea ist ein vollendetes Kunstwerk im großen Stil, und zugleich faßlich, herzlich, vaterländisch, volksmäßig; ein Buch voll goldener Lehren der Weisheit und Tugend."

Ich habe diese Stelle gerade hier eingeschaltet, um, nach Aufstellung mancher Verschiedenheiten zwischen dem Dichter-Genius Goethes und Schillers, nach Hervorhebung einer Grunddifferenz in der Richtung beider doch auf ein Gemeinsames aufmerksam zu machen, das beide Dichterheroen auszeichnet: es ist die Pietät, mit welcher sie die deutsche Familie, Volksthümlichkeit und Sitte anerkennen und verherrlichen. Diese Einheit im Gegensatz hat der (leider zu früh seinem Volke entrissene) Meister Rietschel vortrefflich in dem Doppelstandbilde ausgedrückt, das eine Zierde nicht bloß Weimars, sondern ganz Deutschlands ist.

Neunundfünfzigster Brief.

Sie meinen, liebe Freundin, daß Goethe mit Hermann und Dorothea endlich das Publicum für sich und den guten Geschmack gewonnen habe? Mit nichten. Dieser Schatz hatte nur für wenige gebildete Kreise Interesse, die Uebrigen liefen noch immer in's Theater, um sich bei Kotzebue'schen und Ifflandschen Stücken auszuweinen oder auszulachen, und die ermüdeten Romanschreiber sorgten für abwechselnde Lectüre, wobei sie von den Zeitschriften namhaft unterstützt wurden. Das herrliche Epos konnte der Lese-

welt aus zwei Ursachen nicht gefallen, erstlich war es in Versen, noch dazu in Hexametern, geschrieben, zweitens war es ein Epos. Die Romane sind in so bequemer breiter Prosa geschrieben, da hat man nicht nöthig nachzudenken und kann wohl auch, ohne am Ganzen etwas zu verlieren, mehrere Seiten überschlagen. Verse verzieh man höchstens Schillern, der doch wenigstens bei der sentimentalen Dichtweise geblieben war, und mit dem Feuer seiner Rede und dem Schwunge seiner Gedanken zu fesseln verstand, obwohl Viele sich mehr am schönen Klange seiner Verse ergötzten, als die Schönheit wahrhaft genossen. Darum zog man auch seine drei ersten Dramen den folgenden vor, weil letztere in Versen geschrieben waren. Vergebens eiferten die Gebrüder Schlegel (Friedrich und August Wilhelm) gegen den falschen Geschmack; ihnen war das Philosophische und die sittliche Richtung, welche die Poesie Schillers verfolgte (die Idee der Freiheit liegt aller Schillerschen Poesie zum Grunde), ebenso wenig recht als die verstandeskalte, phantasielose Richtung anderer Dichter, und sie verbanden sich mit gleichgesinnten Geistern, die Poesie wieder mit der Innigkeit des Naturgefühls, mit der Wärme und Beweglichkeit des Phantasielebens zu befruchten. Sie versenkten sich in die Märchenwelt, näherten sich wieder der christlichen Mystik des Mittelalters mit seinen Bauwerken und Malereien, und fachten den kalten nordischen Verstand an zu der Gluth südlicher Dichtung, besonders der spanischen und orientalischen. Friedrich Schlegel sagte: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen, d. h. das tiefste und innigste Leben der Phantasie; und wenn wir erst aus der Quelle schöpfen können, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Gluth, der uns jetzt in der spanischen Poesie so anziehend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen." So entstand die neue romantische Schule, in der Ludwig Tieck so meisterhaft dichtete. Sie kennen ja sein allerliebstes Märchen: Die Elfen.

„Aller Liebreiz der alten Märchenwelt ist ausgegossen über seine kindlichen Dichtungen; es klingt und singt die gesammte Natur," sagt Weber*), „die Berge, die Wiesen, die Bäume leben, der Bach zieht in schwermuthsvoller Klage durch die sich Sehnsucht und Liebe zuflüsternden Gebüsche dahin, die Vögel und Thiere reden eine mit dem Gefühle des Menschen sympathisirende Sprache." Alles recht schön; aber jene natürliche, einfache Schönheit eines von Gelehrsamkeit und Kritik noch unbehelligten Kindergemüths, wie es in unseren Volksmärchen sich ausspricht, dürfen Sie in solchen „Kunstmärchen" nicht suchen. Sie sind eine nur für Wenige im Volke gemachte Speise; es sind Gerichte für Feinschmecker, vornehm und „ausschließlich". Auch die Novellen standen auf zu vornehmer Höhe, um in's deutsche Volk zu dringen. Es ist darin meist Alles so destillirt, so vom Leben, von der kernhaften Wirklichkeit abgezogen, so geistreich und pikant zugespitzt, daß bei aller Schönheit im Einzelnen diese Producte der romantischen Schule doch nur Treibhauspflanzen sind, keine natürlichen, urkräftigen Gewächse.

Auch der unglückliche Friedrich Hölderlin, ein Landsmann Schillers, geb. 1770 zu Lauffen am Neckar, gest. 1843 in Tübingen nach fast vierzigjährigem Wahnsinnsleiden, war Romantiker, insofern er sich unbefriedigt von der Gegenwart in die Ferne und Vergangenheit flüchtete, die von seiner Phantasie erträumten Ideale in die Wirklichkeit einführen wollte und es doch in der Ueberschwänglichkeit seiner Gedanken und Gefühle nirgends zu etwas Festem bringen konnte. Sein Ideal war das classische Griechenthum, aber in der krankhaften Sehnsucht, in der Ueberspannung des Gefühls, mit welcher es der Dichter erfaßte,

*) Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen. 2. Abth. S. 122.

blieb es doch nur ein Schemen, der keinen Körper gewinnen konnte, und statt durch griechische Natur und Harmonie zu innerer Gesundheit und Weltfreudigkeit (wie es bei Goethe der Fall war) geführt zu werden, ward durch solche Gräkomanie des Dichters Zerrissenheit erst recht befestigt. Sein Roman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland" ist ganz lyrisch gehalten, voll hoher Schwärmerei und Naturbegeisterung, ein treuer Spiegel der reichbegabten, aber zu weichen Dichterseele Hölderlins. In Frankfurt am Main hatte er sich in die Mutter seines Zöglings, die er als Diotima gefeiert hat, verliebt; vergebens bemühte er sich, seine Leidenschaft niederzukämpfen. Als er darauf eine Hauslehrerstelle in Bordeaux angenommen hatte, schien die milde Wärme des Südens heilend auf ihn zu wirken, doch war es nur vorübergehend — die Zerrissenheit seines Gemüths schritt unaufhaltsam fort und als er 1802 zurückkehrend bei seiner Mutter in Nürtingen anlangte, offenbarte sich sein Irrsinn in Mienen und Geberden zum Schrecken der Seinigen. Man vermuthete, er habe in Bordeaux die Kunde vom Tode seiner Diotima erhalten und sei nun im Tiefsten erschüttert durch Frankreich ohne Ruhe und Rast nach Deutschland geeilt.

Die mütterliche Pflege verbesserte noch einmal den Zustand des Armen, so daß er wieder poetische Arbeiten begann; doch im Jahre 1806 ward sein Wahnsinn vollständig, und in der Nacht desselben lebte er, übrigens körperlich gesund, noch volle 37 Jahre eines in sich versunkenen stillen Traumlebens.

Ein kurzes, aber sehr schönes, ebenso zartes als sinniges Gedicht hat ihm J. G. Fischer in seinen Neuen Gedichten (Stuttgart, Cotta 1865) gewidmet:

Friedrich Hölderlin.

Es weht um seine Stirne
Ein Mai, der längst verschied,
Es glüht ihm im Gehirne
Des Heimwehs ewig Lied.

Die Hohe kehrt nicht wieder,
Die er so heiß begehrt;
Das eine Lied der Lieder,
Es hat ihn selbst verzehrt.

Unter den Oden und Liedern Hölderlins ist manches Vortreffliche. Welcher zarte elegische Duft und sanfter Frieden ruhet auf dem der Jugendzeit gewidmeten:

Der Gott der Jugend.

Gehn dir im Dämmerlichte,
Wenn in der Sommernacht
Für selige Gesichte
Dein liebend Auge wacht,
Noch oft der Freunde Manen
Und, wie der Sterne Chor,
Die Geister der Titanen
Des Alterthums empor:

Wird da, wo sich im Schönen
Das Göttliche verhüllt,
Noch oft das tiefe Sehnen
Der Liebe dir gestillt;
Belohnt des Herzens Mühen
Der Ruhe Vorgefühl,
Und tönt von Melodien
Der Seele Saitenspiel:

So such' im stillen Thale
Den blüthenreichen Hain,
Und gieß' aus goldner Schale
Den frohen Opferwein!
Noch lächelt unveraltet
Des Herzens Frühling dir,
Der Gott der Jugend waltet
Noch über dir und mir.

Wie unter Tiburs Bäumen,
Wenn da der Dichter saß,
Und unter Götterträumen
Der Jahre Flucht vergaß,
Wenn ihn die Ulme kühlte,
Und wenn sie stolz und froh
Um Silberblüthen spielte,
Die Fluth des Anio;

Und wie um Platons Hallen,
Wenn durch der Haine Grün,
Begrüßt von Nachtigallen
Der Stern der Liebe schien;
Wenn alle Lüfte schliefen
Und, sanft bewegt vom Schwan,
Cephissus durch Oliven
Und Myrtensträuche rann:

So schön ist's noch hienieden!
Und unser Herz erfuhr
Das Leben und den Frieden
Der freundlichen Natur.
Noch blüht des Himmels Schöne,
Noch mischen brüderlich
In unsres Herzens Töne
Des Frühlings Laute sich.

Drum such' im stillen Thale
Den düftereichsten Hain,
Und gieß' aus goldner Schale
Den frohen Opferwein!
Noch lächelt unveraltet
Das Bild der Erde dir,
Der Gott der Jugend waltet
Noch über dir und mir.

Das ganze Zeitalter, in welchem Hölderlin lebte und dichtete, war von einer nicht selten krankhaft überspannten Gefühlsschwärmerei ergriffen — gleichzeitig mit dem Hyperion erschien J. Pauls „Titan"; darum war es gut, daß humoristische Schriftsteller sich geltend machten, die, obschon tief genug in Gefühlsleben befangen, doch in dem Humor einen Schutz und ein Gegengewicht fanden wider den auflösenden, zersetzenden Proceß jener sentimentalen Richtung.

Hippel ist darin ein trefflicher Vorgänger gewesen: er hat sein tiefes Gemüth und seinen hellen Geist in höchst einfacher, aber kräftiger und eindringender Sprache wiedergegeben. Von seinen Werken nenne ich sein Buch: Ueber die Ehe, aus dem manches Capitel auch für junge Mädchen lesens- und beherzigenswerth wäre; doch ein Büchlein, geschickt jedes fühlende Menschenherz in Stunden stiller Betrachtung zu erquicken, sind seine Handzeichnungen nach der Natur. Wenn dieser große Denker und Mensch nach vollendetem Tagewerke sich in seinem Gärtchen erging, da faßte er Gegenstände der Natur in's Auge, und was er darüber dachte und empfand, das zeichnete er nach seiner Weise frei und ungekünstelt auf. Hier ist die Vorrede:

„Die gegenwärtigen Aufsätze, mit denen ich die schönsten Stellen meiner Heimath bezeichnete, sind nicht von der Welt, und wollen auch ihr Glück nicht machen in der Welt. Nur da, wo Zwei oder Drei versammelt sind, sich ihres Lebens und ihres Todes

zu freuen, wollen sie sein und Gesellschaft leisten. Soll ich noch bemerken, was man sich zu ihnen versehen könne? oder ist es besser, dies dem Eindruck zu überlassen, auf den sie es anlegen? Ein einziger Wink — und auch dieser nur für die, welche ihn bedürfen. Die jetzige religiöse Denkart hat die Menschen näher zu Gott gebracht, und könnte sie noch näher zu ihm und zum Lichte der Wahrheit bringen, wenn die Menschen so wollten als sie könnten. — Gott ist nicht ein Mensch. Er ist ein Geist. Damit indessen der Mensch ihn denken könne, und damit er Etwas habe, um sich daran zu halten, so soll und kann er sich Gott nicht als einen willkührlich befehlenden, lob-, preis- und ehrgeizigen Despoten, sondern als den himmlischen, den vollkommensten Vater, als das Vaterideal vorstellen. Dies ist eine so eigenthümliche Volksidee, daß sie als das Ebenbild des gesunden Menschenverstandes angesehen werden kann; und so ist denn — Gott Lob! — die Zeit der Götzenbilder, die Zeit der falschen Vorstellungen vom göttlichen Wesen und der Hofmanier, ihm zu dienen, erfüllet. Vernunft und Religion sind Ein Herz und Eine Seele, und kommen auch darin überein, daß beide glauben! — Gott ist unser Vater, die Welt seine Stadt, die Erde eines seiner Häuser, die Menschen seine Kinder, und Alles, was sie umgiebt, trägt zum Segen dieser Haushaltung bei. Haushaltung nenn' ich diesen aufgeklärten Zustand der Menschheit lieber, als Reich Gottes, um die Verbindung zwischen Vater und Kindern nicht aus dem Verstande und dem Herzen zu lassen. Familiengesellschaft wird auch das letzte sein; denn so wie die Natur anfing, wird sie auch enden. Was die Haushaltung im Ganzen, im Großen sein wird, das kann man in seinem eigenen Hause und in seinem Wirkungskreise, wiewohl im Kleinen und im Stückwerk, schon jetzt sehen, da bei weitem noch nicht erschienen ist, was das menschliche Geschlecht sein kann und sein wird.

Wenn dem also ist, warum nimmt denn die Dichtkunst nicht

je eher je lieber Kindesantheil an diesem Evangelium? Warum steht sie draußen, diese Gesegnete des Herrn, durch deren Vermittelung die Vernunft Gott dem Herrn den Vaternamen beilegte, sie, welche der Vernunft Flügel der Morgenröthe gibt, um sie dem Vernunftglauben beinahe zum Schauen und zu einer lehr- und trostreichen Art von Offenbarung zu bringen, sie, die unsere Wünsche zu Hoffnungen leitet, und diese Hoffnungen so befestigt, daß sie wie Gewißheit gelten und mit ihr verwechselt werden können? Nur der, welcher diese Fragen im Geist und in der Wahrheit zu thun im Stande ist, wird eine Antwort in meinen Aufsätzen finden."

Eine einzige dieser lieblichen Paramythien will ich Ihnen noch mittheilen, Sie schaffen sich doch das Büchlein selbst an. Hier ist sie:

Kirchgang.

„Von allen die schönste Stunde hatte ich heute Morgen, da ich zur Kirche ging. Welche Feststille auf unserm herrlichen Berge! welche Andachtsaufforderung! Wahrlich, die Natur ist Gottes Haus, und ein feierlicher Berg die Stiege des Himmels. — An jedem Berge steht mit Sonnenstrahlen geschrieben: Himmelan! O Lieber! Gottesfürchtig wollen wir Hand in Hand unsere Gaben hier auf dem Altar opfern, wir dürfen nicht Krüge voll Oels und Weins, nicht mit Blumen bekränzte Schalen voll herrlich schäumender Milch auf einen in die Höhe gerichteten Stein gießen. Und warum sollten wir ein Thier schlachten? etwa damit listige Baalspfaffen es auf Gesundheit der Götter verzehren? Unsere Gaben sind fromme Gelübde: Krüge voll Oels und Weins und die beste Milch dem Dürftigen zuzuwenden, und der Entschluß: beim Reiz der Natur beides, unser Herz und Seele, so schön zu machen, als schön die Natur ist. So, mein Lieber, wollen wir unsern Ver-

klärungsberg hinaufsteigen, so zur Kirche gehen: versöhnt mit der ganzen Welt, friedlich selbst mit dem hüpfenden Frosch, über den Manche meines Geschlechts Zeter zu rufen erzogen sind. Was hat er denn auch, der brausende Käfer und die den Käfer nachahmende Mücke, das unangenehm wäre! Alles ist gut und der Mensch hat die Anlage, das Beste zu sein. O Lieber! könnt' ich doch aussprechen die Feier, die mich heute erhob nach oben! Sehen und hören, das fühlt' ich hier sonnenklar, sind nur die Anfangsgründe der Wonne für Gottes Kinder. Kein gemeines Auge hat gesehen, kein gemeines Ohr hat gehöret und in kein gemeines Herz kam es je, was Gott bereitet hat seinen Kindern, die in der Natur ihn lieben."

Sein Geistesverwandter ist J. P. Friedrich Richter (gewöhnlich Jean Paul genannt). Die reichste Phantasie, das innigste Gefühl, der feinste Witz und die originellste Laune, tiefe Blicke in das menschliche Herz und klare Weltansicht, erstaunliche Belesenheit und Reichthum der Sprache leuchten aus jedem seiner Werke hervor. Den Humor beschreibt er selbst auf folgende Weise: „Ich konnte nie mehr, als drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden, auskundschaften. Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über die Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. Der zweite ist — gerade herabzufallen in's Gärtchen, und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchennest heraussieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Aehren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist. Der dritte endlich, den ich für den schwersten und klügsten halte, ist der, mit den beiden andern zu wechseln."

Indessen vermissen wir an ihm allerdings die hohe Einfalt und Natürlichkeit seines Vorgängers. Die Sprache ist durchaus rhetorisch und grenzt nicht selten an Schwulst. Sylbenmaß und Reim hat er verschmäht, wir besitzen kein einziges Lied von ihm, dagegen hat er in seine Prosa so viel Gesuchtes und Gefärbtes hineingebracht, daß er dadurch ein böses Beispiel gegeben, welches von spätern Schriftstellern gemißbraucht und für humoristische Schreibart gehalten wurde. Da er selbst so wenig in der Außenwelt gelebt und viel zu viel gelesen hat, so ist dadurch auch Unnatur und Unwahrscheinlichkeit in seine Erfindungen gekommen, die, ihrer buntscheckigen Form entkleidet, oft gar wenig Gehalt und Inhalt zeigen. Uebrigens konnte er wohl sagen, wenn er durch seine Sonderbarkeiten den Leser oft zur Verzweiflung bringt: das ist mein Humor! und wir müssen es uns gefallen lassen; nur will ich Sie warnen vor der Eitelkeit, seinen Schriften durchaus und unbedingt Geschmack abgewinnen zu wollen. So trefflich sein Humor auch ist, und so edel Empfindungen und Geist, fehlt ihm doch, was keinem Mädchen fehlen soll: Natur, und ein bizarrer Schriftsteller kann und soll Ihnen nicht gefallen. Ueberdies hat er sich nicht die Mühe geben wollen, seiner Poesie eine würdige Form zu geben, und sich begnügt, den herrschenden Geschmack an Romanen zu befriedigen. Seine Muse, um es kurz zu sagen, ist zu lyrisch für die Prosa, und die Form seiner Prosa wiederum zu breit für Poesie. Außerdem hat er die Sentimentalität der neuern Zeit auf's Höchste getrieben, und wenn er selber sagt: „Poesie kleidet wie die Herrnhuter ihren Gottesacker in einen Garten ein, nicht wie die Juden in ihren Gärten Gräber anlegen," so hat er dadurch sein eigen Urtheil gesprochen, denn bei seinen Romanen wird man nur auf Augenblicke, nicht heiter, nein, bloß zu einem krampfhaften Lachen aufgeregt; die vorherrschende Stimmung, die uns nach den meisten seiner Bücher bleibt, ist herzbeengende Wehmuth.

Seine Meisterwerke sind die Vorschule der Aesthetik und seine nicht systematische, aber gedankenreiche Erziehungslehre, der er den Namen der römischen Göttin Levana gab: beide bis jetzt noch unübertroffen an Genialität und Reichthum der Ideen. Vom letztern Werke schreibt Goethe an einen Freund: „Gar sehr erfreut mich ein Aufsatz des Morgenblattes von J. Paul, ausgezogen aus der Levana. Eine unglaubliche Reife ist daran zu bewundern. Hier erscheinen seine kühnsten Tugenden, ohne die mindeste Ausartung; große, richtige Umsicht und Anspielungen, natürlich, fließend, ungesucht, treffend und gehörig und das Alles in dem gemüthlichsten Elemente. Ich wüßte nicht Gutes genug von diesen wenigen Blättern zu sagen und erwarte die Levana mit Verlangen."

Wollte doch Jemand einen Auszug aus seinen Werken geben, worin aber alle die störenden Anspielungen auf gelehrte Gegenstände, auch Alles, was räthselhaft und sonderbar, was übertrieben und mit Bildern überladen, wegbliebe: so wäre das eine erfreuliche Gabe für Jungfrauen und andere Leute, die nicht eben Zeit und Vorkenntnisse haben, ein Studium über einen Schriftsteller anzustellen. Einzelnes findet sich ohnedies hier und da, worin er wie Hippel bloß einfach und gemüthlich die Tiefen seines edlen Herzens eröffnet. Es fällt mir eine Stelle aus seinem Tagebuche ein, die an das mitgetheile Beispiel aus den Handzeichnungen erinnert:

Der Gang in's Freie, ein Kirchgang.

Du gehest jetzt in die große, schuldlose Natur. Kommst Du rein genug in diesen Tempel? Bringst Du keine giftige Leidenschaft an diesen Ort, wo Blumen blühen und Vögel singen? Trägst Du keinen Haß hierher, wo die Natur sich liebt? Ist Deine Seele so ruhig, wie der Strom, der wie ein Spiegel des

Himmels dahin zieht? Ach, wäre Dein Herz nur noch so unverfälscht und unzerrüttet, wie die Natur, die ich sehe, wie der große Schöpfer sie vollendet!

Noch halb in der vorigen Epoche befangen, jedoch mit Anklängen der neuern Literatnr, dichteten Matthisson, Salis und Tiedge. Sie hatten ein großes Publikum für sich, weil der elegische Ton, der ihnen eigen ist, noch immer gefiel und der Sinn für die einfache und große Natur doch in ihren Gedichten oft einen schönen Ausdruck fand. Besonders glänzte Tiedge durch seine größern sogenannten didaktischen Gedichte: Urania, Frauenspiegel, Einsamkeit. Allein die meisten Leser und Leserinnen, die diese Werke eifrig lasen, täuschten sich wohl selbst, wenn sie einen rein poetischen Genuß zu haben glaubten. Einzelne lyrische Partieen in der „Urania" sind vortrefflich, sie sind jedoch von dem theologisch-philosophischen Lehrinhalt so umsponnen, daß das Ganze ermüdet. Für alles Lehrhafte ist die Prosa die einzig angemessene Form.

Vielleicht schon morgen schreibe ich wieder. Wir kommen nun an die vorletzte Periode deutscher Dichtkunst, die Goethe von 1810—1820 annimmt und also bezeichnet: „Malcontent, determinirt, tüchtig, herrschsüchtig, zuschreitend, respektlos, altdeutsch, in's Formlose strebend."

Sechzigster Brief.

Nun kamen traurige Zeiten für Deutschland. Nach der unglücklichen Schlacht bei Jena begann allmählig die Herrschaft Napoleons, und unter Kriegsgetümmel und den Bedrückungen eines harten Feindes war die deutsche Muse auf eine Zeitlang ver-

stummt; nur hier und da wagte sich noch ein Sänger hervor, aber das Lied erstarrte auf der Lippe. Denn alle Freude war erstorben und es ging, wie Uhland singt:

Wann ward der erste Kranz gewunden?
Wann flog der erste Ball an's Ziel?
Wann ward der heitre Tanz erfunden
Und wann das lose Pfänderspiel?
Ach wohl in fernen, fernen Tagen,
Die unsern hätten's nie erdacht,
Wo bald im Feld die Völker schlagen
Und bald der inn're Zank erwacht.

Schiller war heimgegangen, ehe noch der Sturm die Haine seines Vaterlandes entblätterte, und Goethe hat mit seinem Faust Abschied genommen von dem Theater, das ihm in seinem prosaischen Treiben ebenso wenig gefiel, als der Weltlauf. Er lebte wieder den Wissenschaften und sein Geist flog in's schöne Morgenland, um sich dort Trost zu suchen in dem Unglücke seiner Heimath. Das Studium der orientalischen Sprachen, besonders der persischen und arabischen Poesie, beschäftigte ihn nun ganz, und er dichtete damals den westöstlichen Divan.

Sobald aber wieder einigermaßen Ruhe ward, belebte sich der deutsche Bardenhain auf's Neue, ja die Drangsale hatten, wie alle Kräfte, so auch die Kraft der Sänger gestärkt. Was in voriger Periode ausgesäet wurde, trug nun reichliche Früchte. Vorzüglich war ein tüchtiges Bestreben sichtbar, ein poetisches Leben auf dem Theater zu erwecken. Die meisten Bühnendichter folgten aber der Schillerschen Muse: weit und schön ausgesponnene Schaugemälde in unvergleichlicher Diction, jedoch wenig Handlung, ja mehr Worte als wahrer Geist und Empfindung.

Nach dem Muster des spanischen Theaters dichtete Müllner; allein seine „Schuld“ rief viele grelle und widrige Ausge=

burten von Dramen hervor. Und so war bis auf unsere Zeit kein Geist mehr über die Bretter geschritten, der sich mit Goethe oder Schiller messen konnte.

Auch Richter fand seine Nachahmer; aber es waren auch nur Nachahmer, die den Humor in Sonderbarkeiten, Wortspielen, Witzeleien und andern Fehlern ihres Meisters suchten. Ach dieser unleidliche Humor spukt noch bis auf unsere Tage und das Traurigste ist, daß er gewöhnlich alle Gemeinheit und Sittenlosigkeit der Zeit mit im Gefolge schleppt.

Aber die meiste Frucht trug die romantische Aussaat. Fouqué versetzte durch seine Romane und andere Poesieen in das Mittelalter. Der fromme Novalis (eigentlich Hardenberg) vertiefte sich in das innerste Gemüthsleben und weckte in dieser bedrängten Zeit nebst vielen Andern wieder frommen und gläubigen Sinn. Manchem Spötter hat wohl seine Weise Schwärmerei, ja Thorheit geschienen, allein die Poesie hat er erschaut in ihren geheimsten Gründen. Arnim muß auch genannt werden, seine Gebilde sind bunte, sternenhelle und von überirdischer Musik wiedertönende Nacht. Auch Schulze, der frühverstorbene Sänger der bezauberten Rose. Aber alle diese Romantiker berührten doch zu wenig das Volksgemüth in seiner einfach derben Sangesweise, wie sie an die Natur und Geschichte des Vaterlandes anknüpft. Da erscholl in Schwaben selbst, wie im Mittelalter, an den Ufern des Neckar der neue Minnegesang. Uhland war der Erste, der ihn wagte, und ganz Deutschland fühlte sich wieder erhoben zur Freude, denn jedem Ohr klang die Musik seiner Lieder und jedes Herz verstand, was er sang; es war nicht die meistersängerische, platte Liederweise, auch nicht mehr die französisch steife Verskünstelei, noch die eintönige Grab- und Todtenklage, die Ruinensentimentalität und die unendliche Sehnsucht oder der emphatische Bardenchor der vorigen Geschlechter; es war wieder das heitere, gemüthliche Lied

und die bunte, bald schaurig, bald lieblich in die Welt hinaus singende Romanze, wie sie besonders die Sagen und Geschichten tapferer Helden verherrlicht, es war das Volkslied in seiner einfachen Natürlichkeit und Frische; aber künstlerisch gehoben und verklärt durch vollendete Form.

Das Romantische liegt nämlich nicht in der grellsten Darstellung bunter Gestalten und künstlich ersonnener Abenteuer, wie zum Theil in den Bürgerschen Balladen; es ist die Idealisirung des Stoffes in einfachster Form, die wie ein Duft über den Bildern schwebt, eine überirdische Musik, die sich in poetische Seelen hineinsingt und lange nachklingt. Lesen Sie z. B. folgende Romanze von Uhland:

Das Schloß am Meere.

Hast du das Schloß gesehen,
Das hohe Schloß am Meer?
Golden und rosig wehen
Die Wolken drüber her.

Es möchte sich niederneigen
In die spiegelklare Fluth;
Es möchte streben und steigen
In der Abendwolken Gluth.

„Wohl hab' ich es gesehen,
Das hohe Schloß am Meer,
Und den Mond darüber stehen
Und die Nebel weit umher."

Der Wind und des Meeres Wallen
Gaben sie frischen Klang?
Vernahmst du aus den Hallen
Saiten und Festgesang?

„Die Winde, die Wogen alle
Lagen in tiefer Ruh,
Einem Klagelied aus der Halle
Hört' ich mit Thränen zu."

Sahest du oben gehen
Den König und sein Gemahl?
Der rothen Mäntel Wehen,
Der goldnen Kronen Strahl?

Führten sie nicht mit Wonne
Eine schöne Jungfrau dar,
Herrlich wie eine Sonne,
Strahlend im goldnen Haar?

„Wohl sah' ich die Eltern beide,
Ohne der Kronen Licht,
Im schwarzen Trauerkleide;
Die Jungfrau sah' ich nicht."

Das ist ein Gedicht voll süßen unnennbaren Reizes der Wehmuth, eines Schmerzes, der so ganz keusch und rein sich in ein Landschaftsbild kleidet, als fürchte er, durch directes Aussprechen sich zu entweihen. So reine Stimmungsbilder, licht und klar, ganz gegenständlich gehalten und zugleich voll tiefen Gefühls, das, zurückgehalten und zusammengepreßt, um so mehr seinen lebendigen Pulsschlag bemerkbar macht, solche Bilder, die schildernd erzählen und im Epischen doch volle dramatische Spannung entwickeln, haben wir nicht viel. Die dramatische Form der Wechselrede, welche das Volkslied so liebt, hat Uhland auch hier beibehalten. Wir wissen nicht, wer die beiden Sprechenden sind, werden aber um so mehr gespannt. „Hast du das Schloß gesehen?" so beginnt das Gedicht; es ist, als würden wir selber gefragt und in der That zieht uns der Dichter in die ahnungs-

volle Spannung des Fragenden ganz hinein. In den Antworten wird, schön sich abstufend, das Colorit des glänzenden Bildes, das der erste Vers entrollte, immer dunkler und trauriger. Wie meisterhaft hat auch hier der Dichter den Contrast benutzt! Die irdische Größe, mit all ihrem Glanze, wie könnte sie besser gezeichnet werden als im Bilde des unendlichen Meeres, das mit seinen Wogen den Felsengrund der Königsburg netzt und ihre stolze Pracht in der hellen klaren Fluth wiederspiegelt, während die von der Abendsonne in goldenes Licht getauchten Wolken, als wollten sie das Ganze krönen, auf dieses Bild der Majestät herabschauen. Das hohe Königsschloß, zwischen Himmel und Meer, zu dem einen auf-, zu dem anderen niedersteigend, ist es nicht wie ein Sitz der Macht und Hoheit, so auch des Glückes? Die erste Antwort bringt schon die erste Dämpfung — die vom goldenen Sonnenlicht erhellte Landschaft mit dem rosigen Gewölk über ihr ist verschwunden, der Mond steht über dem Schlosse und Nebel ist weit umher. Kann aber nicht ein frohes Fest gefeiert werden tief in die Nacht hinein, ein Fest, das die Hallen glänzend erhellt und sie von Klängen der Freude und Lust wiederhallen läßt? Wir ahnen, daß der Fragende den Bericht von einer Feier, etwa einem Hochzeitsfeste erwartet. Wie schön, wenn zum Tanz und Gesang drinnen die frisch erregten und bewegten Meereswogen draußen begleiten! Aber die Antwort lautet ganz anders, sie färbt das Bild düsterer. Statt des Festgesanges ein Klagelied; Wind und Welle, als liege auf ihnen selber ein Unheil und hätten sie alle Kraft eingebüßt, sind schlaff und still geworden. Da erhebt sich die fragende und forschende Seele, als wollte und könnte sie nicht lassen von dem glanzvollen Bilde fürstlichen Glückes, zum dritten Mal, und vereinigt all das Hohe und Liebliche in einem energisch zusammengefaßten Ausdruck. Nun erst erfahren wir, daß eine Hochzeit gefeiert werden sollte. König und

Königin, im Glanze ihrer Kronen und die Königstochter, strahlend „wie eine Sonne", hast du sie nicht gesehen? Je mehr die Frage sich steigerte, um so mehr erschüttert nun die Antwort mit ihrem Gegensatz: statt der Kronen und Festgewänder und des Hochzeitszuges erscheinen die in schwarze Trauerkleider gehüllten Eltern — ohne die Jungfrau. Der Tod der Königstochter wird vom Dichter nicht direct ausgesprochen, aber in dieser einen kurzen Zeile, mit welcher die Romanze schroff abfallend schließt,

„Die Jungfrau sah ich nicht"

um so inniger uns zu Herzen gebracht.

Diese knappe gedrungene Form des Ausdrucks, diese namentlich am Schluß schlagartig wirkende epigrammatische Kürze ist mit gleicher Meisterschaft auch in den rhapsodischen Romanzen (den Heldensagen) Uhlands zur Anwendung gebracht und durchaus dem kecken Wurfe des Volksliedes entsprechend. Ebenso werden Lust und Leid, Leben und Tod auch in der Volkspoesie hart aneinander gerückt. Diese schlagende Kürze mit der Schärfe des Contrastes hat kein anderer Dichter so mit voller Klarheit und ästhetischer Wirkung in Anwendung gebracht, wie Uhland. In „der Wirthin Töchterlein" stürmen die drei jungen lebensfrohen Männer in die Wirthsstube. „Frau Wirthin, hat Sie gut Bier und Wein? Wo hat Sie ihr schönes Töchterlein?" Tief einschneidend in die frohe Lebenslust der Jünglinge lautet die Antwort:

„Mein Bier und Wein ist frisch und klar,
Mein Töchterlein liegt auf der Todtenbahr."

Wie auf unseren altdeutschen Holzschnitten mit möglichst wenigen Strichen Person und Scene nicht bloß bezeichnet, sondern auch charakterisirt sind: so auch in den Uhland'schen Gedichten. Oft will es uns bedünken, als sei der Umriß gar zu scharf und trocken, je länger und öfter wir aber die Zeichnung betrachten,

desto sinnvoller, tiefer spricht sie uns an. Aber auch die weichen, gefälligen Wellenlinien sind in des Meisters Gewalt. Welche Zartheit und doch wieder scharfe Begrenzung in der lieblichen Romanze:

Das Schifflein.

Ein Schifflein ziehet leise
Den Strom hin seine Gleise,
Es schweigen, die drin wandern,
Denn Keiner kennt den Andern.

Was zieht hier aus dem Felle
Der braune Waldgeselle?
Ein Horn, das sanft erschallet;
Das Ufer wiederhallet.

Von seinem Wanderstabe
Schraubt Jener Stift und Habe
Und mischt mit Flötentönen
Sich in des Hornes Dröhnen.

Das Mädchen saß so blöde,
Als fehlt' ihr gar die Rede,
Jetzt stimmt sie mit Gesange
Zu Horn und Flötenklange.

Die Rud'rer auch sich regen
Mit tactgemäßen Schlägen.
Das Schiff hinunterflieget,
Von Melodie gewieget.

Hart stößt es auf dem Strande,
Man trennt sich in die Lande.
„Wann treffen wir uns, Brüder!
Auf Einem Schifflein wieder?“

Das sind Klänge aus den Gemüthstiefen des sangesfreudigen deutschen Volkes herausgesungen. Und doch wie voll und rund hat sich auch hier das Gefühl verkörpert, in einer schlichten einfachen Scene dargestellt, die mit epischer Klarheit gleich einem Gemälde vor unsere Anschauung tritt! Wie Lessing das „Schloß am Meere“ gemalt und in seinem Landschaftsbilde die Stimmung dem Dichter nachgeschaffen hat, so läßt die gemüthliche Scene im „Schifflein“ recht wohl eine Zeichnung zu. In Uhland verschmilzt auf ausgezeichnete Weise der Lyriker mit dem Epiker, so daß seine Lieder, Balladen und Romanzen mit dem Volksliede wetteifern, das auch am liebsten das Gefühl auf naive Weise ganz in gegenständlicher Zeichnung, ohne Reflexion auf sich selber, in die Erzählung und Schilderung hineinwirft. Uhland fühlt tief und innig, aber er schwelgt nie in seinem Gefühl, er erhebt es in die reine sonnenhelle Atmosphäre epischer Darstellung mit ihrer scharfbegrenzten Form. Die feinen zarten Bebungen der in sich zurücksinkenden Empfindung sind mit dem vollen Reiz schmelzender Schönheit in den Goethe'schen Liedern erklungen; Uhlands Lyrik ist weniger ätherisch, weniger weich und schwärmerisch, aber kräftiger, faßlicher, volksmäßiger, populären Melodien zugänglicher und darum durch Gesang auch viel verbreiteter. Und ihrer gesunden Frische und Derbheit fehlt doch nicht die Zartheit und Innigkeit und der anmuthvolle Reiz — ich erinnere an Schäfers Sonntagslied, die Capelle, an die Wanderlieder (Lebe wohl, lebe wohl, mein Lieb, muß noch heute scheiden rc.). Die feurige Sehnsucht mit dem Farbenschmelz südlicher Romantik in dem Romanzenkranz „Sängerliebe“ erinnert ganz an den ebenso zarten als feurigen Minnegesang der Troubadours. Wie uns Uhland das Jagd- und Kriegerleben, den sorglosen Wanderburschen und den turnierenden Ritter mit unvergleichlicher Keckheit und Frische zeichnet, so singt er von der Liebe, Frauenschönheit und Frauen-

würde mit so inniger Verehrung und fern von aller Süßlichkeit und Empfindelei mit so gesunder Kraft, daß dieser helle klare männliche Ton seines Minnegesangs sittlich veredelnd auf das deutsche Volk gewirkt hat. Fr. Vischer in seiner trefflichen Skizze über Uhland (Kritische Gänge IV) bemerkt in dieser Hinsicht sehr wahr: „Man kann sagen, es sei eine richtige Probe für die Gesundheit einer Nation, wenn ihre Dichter reine Frauen zu zeichnen, Frauen rein zu lieben und zu ehren vermögen. Uhland ist als Dichter der Liebe nichts weniger als blöd unschuldig, aber er ist keusch — auch wo er neckt, auch wo er heiß wird, denn er ist auch dann ohne Frivolität, denn Achtung des Weibes, Achtung des Unendlichen in der weiblichen Erscheinung bleibt Grundzug, und der Refrain ist Treue, Treue bis in den Tod und über den Tod in die Ewigkeit."

Uhland hat die Romantik, die in der sogenannten „romantischen Schule" zu einem unkräftigen Anempfinden, zu einem bloßen Kitzel für das blasirte Subject ward, das vom Leben hinweg in die Fremde und Ferne flüchtete, herabgesunken war, wieder zu Ehren gebracht, weil er des Volkes herzliche Innigkeit, Schlichtheit und Einfachheit und treuherzige Besinnung besaß, weil er nicht mit vornehmer Herablassung das Volkslied ergriff, sondern darin lebend und webend es fortsetzte, mit seinem vaterländischen Sinn, seiner nationalen Begeisterung die Brücke schlug zwischen der Vergangenheit und Gegenwart, so daß diese sich gehoben und gekräftigt sah durch das, was der Dichter ihr entgegenbrachte, daß durch die Sagen und Heldengestalten des Mittelalters eine freudige Begeisterung erblühete für thatkräftiges Eingreifen in die nationalen Aufgaben der Gegenwart. Als Deutschland unter dem eisernen Joche Napoleons seufzte, da reiste Uhland nach Paris, um die dortigen Bibliotheken auszubeuten, und aus französischen Sagenstoffen, dem Kreise Karls des Großen entnommen, eroberte er für uns

Deutsche seine unübertrefflichen Rhapsodieen: Klein Roland, Roland Schildträger, Kaiser Karls Meerfahrt. In diesen Heldensagen, wo ein naiver Stoff auch naiv dargestellt wird, Ton und Farbe der alten Sagenpoesie bewahrt werden muß, wenn wir die lebendige Wirkung davon empfangen sollen, feiert das epische Talent des Dichters die schönsten Triumphe. Welche kernhafte und kerndeutsche Gestalt, dieser würtemberger Graf Eberhard der Rauschebart! In schlichtem biderbem Chronikenstyl zeichnet uns der Dichter mit einer Treue und Lebendigkeit, als wäre er selbst dabei gewesen, die kampfesfreudigen Menschen aus jener merkwürdigen Epoche des Mittelalters, wo das abblühende Ritterthum mit dem aufblühenden Bürgerthum und der über beide sich erhebenden Fürstenmacht rangen. Mit kindlicher Herzensfreude an den mannhaften Thaten und Kämpfen und mit der naiven Unparteilichkeit des Epikers, der die verschiedensten Parteien mit gleich liebevollem Griffel aufzeichnet, stellt uns der Dichter den alten Greiner dar, welcher getragen von der Liebe seiner Bauern dem übermüthigen Adel die Spitze bietet, — aber auch die Macht des aufstrebenden Bürgerthums zu schmecken bekommt, hart in unerbittlicher Strenge gegen den eigenen Sohn, welcher den Reutlingern unterlag — ohne ein Wort zu sprechen, schneidet er das Tafeltuch mitten durch —, ohne ein Wort zu verlieren, kniet er aber auch an der Bahre des gefallenen Sohnes, der tapfer seine Schmach gerächt hatte —

ob er vielleicht im Stillen geweint, man weiß es nicht.

Das ist einfache Heldengröße, und selbst der trotzige, verwegene Wunnensteiner mit dem „gleißenden Wolf“ im Schilde entbehrt derselben nicht — da ist kein weichmüthiges Sichfügen und Beglückwünschen, Jeder kämpft für seinen Zweck und stellt sich auf die eigene Kraft. Alle Gestalten treten voll Leben und

ganz vor unser Angesicht; das alte fast vergessene Reutlinger Thor öffnet sich, die tapfern Bürger stürzen voll Kriegslust hinaus auf's Schlachtfeld und schlagen so wacker drein, daß der Rhapsode sich nicht enthalten kann, bewundernd auszurufen:

Wie haben da die Gerber so meisterhaft gegerbt,
Wie haben da die Färber so purpurroth gefärbt!

Wir werden zwar einigermaßen überrascht, daß der Dichter schließlich nicht das Bürgerthum, sondern das Fürstenthum feiert, aber es ist ja die mit dem Recht verbündete, auf das Recht sich stützende Fürstenmacht, welche für das Gemeinwohl streitet und die Sonderbündelei bekämpft, welche Uhland mit vollster Theilnahme besingt, und dieses Rechtsgefühl bricht zwar nicht ganz dem Epos gemäß, aber durchaus wohlthuend schon im ersten Gesange „Der Ueberfall im Wildbad" durch:

Da denkt der alte Greiner: es thut doch wahrlich gut
So sänftlich sein getragen von einem treuen Blut.
In Fährten und in Nöthen zeigt erst das Volk sich echt,
Drum soll man nicht zertreten sein altes gutes Recht.

* * *

Uhland zunächst steht Rückert, der noch vielseitiger ist, weil er mit seltener Empfänglichkeit und Gewandtheit die ganze Fülle orientalischer Poesie sich angeeignet hat, aber doch mehr mit äußerer Mannichfaltigkeit prunkt, als durch die Kraft und Tiefe der Empfindung fortreißt. Es ist ein wunderbares Formtalent in Rückert, und er hat gezeigt, welcher Biegsamkeit die deutsche Sprache fähig ist, und wie zu allen Versarten und Wortformen sie sich benutzen läßt; neben manchen ganz unpoetischen Sprachkünsteleien bleibt doch die Allseitigkeit in der Rückert'schen Muse

von den ächt patriotischen „geharnischten Sonetten“ bis zu den einfach lieblichen Kindermärchen herab immer großartig. Nur ein ächter Dichter konnte so ein Märlein singen, wie z. B.:

Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt.

Es ist ein Bäumlein gestanden im Wald
In gutem und schlechtem Wetter;
Das hat von unten bis oben
Nur Nadeln gehabt statt Blätter;
Die Nadeln, die haben gestochen,
Das Bäumlein, das hat gesprochen:

„Alle meine Kameraden
Haben schöne Blätter an,
Und ich habe nur Nadeln,
Niemand rührt mich an,
Dürft' ich wünschen, wie ich wollt',
Wünscht' ich mir Blätter von lauter Gold.“

Wie's Nacht ist, schläft das Bäumlein ein,
Und früh ist's aufgewacht;
Da hatt' es goldene Blätter fein,
Das war eine Pracht!
Das Bäumlein spricht: „Nun bin ich stolz;
Gold'ne Blätter hat kein Baum im Holz.“

Aber wie es Abend ward,
Ging der Jude durch den Wald,
Mit großem Sack und großem Bart,
Der sieht die gold'nen Blätter bald;
Er steckt sie ein, geht eilends fort,
Und läßt das leere Bäumlein dort.

Das Bäumlein spricht mit Grämen:
„Die gold'nen Blättlein dauern mich;
Ich muß vor den andern mich schämen,
Sie tragen so schönes Laub an sich;
Dürft ich mir wünschen noch etwas,
So wünscht ich mir Blätter von hellem Glas."

Da schlief das Bäumlein wieder ein,
Und früh ist's wieder aufgewacht;
Da hat es glasene Blätter fein,
Das war eine Pracht!
Das Bäumlein spricht: „Nun bin ich froh;
Kein Baum im Walde glitzert so."

Da kam ein großer Wirbelwind
Mit einem argen Wetter,
Der fährt durch alle Bäume geschwind,
Und kommt an die glasenen Blätter;
Da lagen die Blätter vom Glase
Zerbrochen in dem Grase.

Das Bäumlein spricht mit Trauern:
„Mein Glas liegt in dem Staub,
Die andern Blätter dauern
Mit ihrem grünen Laub;
Wenn ich mir noch was wünschen soll,
Wünsch' ich mir grüne Blätter wohl."

Da schlief das Bäumlein wieder ein,
Und wieder früh ist's aufgewacht;
Da hatt' es grüne Blätter fein,
Das Bäumlein lacht,
Und spricht: „Nun hab' ich doch Blätter auch,
Daß ich mich nicht zu schämen brauch'."

Da kommt mit vollem Euter
Die alte Geiß gesprungen;
Sie sucht sich Gras und Kräuter
Für ihre Jungen;
Sie sieht das Laub, und fragt nicht viel,
Sie frißt es ab mit Stumpf und Stiel.

Da war das Bäumlein wieder leer,
Es sprach nun zu sich selber:
„Ich begehre nun keine Blätter mehr,
Weder grüner, noch rother, noch gelber;
Hätt' ich nur meine Nadeln,
Ich wollte sie nicht tadeln."

Und ruhig schlief das Bäumchen ein,
Und traurig ist es aufgewacht;
Da besieht es sich im Sonnenschein,
Und lacht und lacht;
Alle Bäume lachen's aus,
Das Bäumlein macht sich aber nichts draus.

Warum hat's Bäumlein denn gelacht,
Und warum denn seine Kameraden?
Es hat bekommen in Einer Nacht
Wieder alle seine Nadeln,
Daß Jedermann es sehen kann.
Geh 'naus, sieh's selbst, doch rühr's nicht an.
Warum denn nicht?
Weil's sticht.

Allein nicht nur das Zarte und Kindliche, auch das Große und Erhabene weiß Rückert in seinen Dichtungen darzustellen, wie z. B. im folgenden kleinen Gedichte:

Antäus.

Der Ries', aus ird'schem Grund geboren,
Dem, wie sein Fuß rührt erdenwärts,
Neu wächst die Kraft, die er verloren,
Der ungeheure Ries' ist Schmerz:
Herakles, wenn du ihn willst zwingen,
Vergeblich ist ihn niederringen.

Du mußt von seiner Mutter Hüfte,
Daraus er stets nimmt neue Kraft,
Ihn aufwärts heben in die Lüfte,
Wo du erstarkst und er erschlafft,
Dort mit empor gewandten Blicken,
Im Himmelsäther ihn ersticken.

Doch mag er Großes oder Kleines aussprechen, immer geschieht es mit einer jugendlichen Fülle poetischen Lebens, wie er selbst in folgenden Versen es schildert:

Tausend Nachtigallen
Sind in meiner Brust,
Durcheinander schallen
Hör' ich sie mit Lust.

Tausend Frühlingsrosen
Blüh'n in meinem Thau,
Und mit jeder kosen
Will ein Ostwind schlau.

Tausend Liebessterne
Stehn in meiner Luft,
Und ich lauschte gerne,
Wie mir jeder ruft.

Tausend Edelsteine
Sprühn in meinem Schacht,
Hell vom bunten Scheine
Flimmt des Herzens Nacht.

Traumgefühle schweifen
Um im Meer vom Glanz,
Können nicht ergreifen
Der Gestalten Tanz.

Komm mit leisem Tritte,
Liebe, Schöpfungsgeist,
In des Herzens Mitte,
Wo die Schöpfung kreis't.

Alle Frühlingsrosen
Werden dir ein Kranz,
Buntes Farbentosen
Schmilzt in deinen Glanz.

Als ein wahrer Priester göttlicher Wahrheit erscheint uns Rückert endlich in seinem Lehrgedichte: Die Weisheit des Brahmanen. Es besteht dieses treffliche Buch aus gnomenartigen Sprüchen, in denen sich nicht weniger eine ernste tiefsinnige Betrachtung und Beschauung der Welt und des Menschenlebens, als die Lauterkeit und Innigkeit eines fast kindlich zarten Gemüths ausspricht:

Ich gebe dir, mein Sohn, das mögest du mir danken,
Gedanken selber nicht, nur Keime von Gedanken.

Nicht mehr zu denken sind Gedanken, schon gedacht:
Von Blüthen wird hervor kein Blüthenbaum gebracht.

Doch ein Gedankenkeim, wohl im Gemüth behalten,
Wird sich zu eigener Gedankenblüth' entfalten.

Hier noch einige dieser unnachahmlichen Sprüche:

Das Mehl zu sichten, braucht man Siebe, groß und kleiner;
Durch je mehr Sieb' es geht, je feiner ist's und reiner.

Das ist das gröbste, was im ersten Sieb sich fing,
Und das vorzüglichste, was durch das feinste ging.

Auch Perlen sichtet man in mehr als einem Sieb,
Doch ist die beste, die im ersten hangen blieb.

Je schlechter nur, je mehr durch Siebe sie gegangen,
Bleiben die schlechtesten zuletzt im feinsten hangen.

Wenn du die Perle bist, sei lieber groß als klein;
Doch wenn du Mehl bist, kannst du fein genug nicht sein.

Der beste Edelstein ist, der selbst alle schneidet
Die andern, und den Schnitt von keinem andern leidet.

Das beste Menschenherz ist aber, das da litte
Selbst lieber jeden Schnitt, als daß es andre schnitte.

Du mußt das Gute thun, du mußt das Wahre sprechen,
Warum? damit mußt du dir nicht den Kopf zerbrechen.

Es ist kein andrer Rath; wenn du nicht willst, du mußt;
O Heil dir! wenn du es aus inn'rer Freude thust.

Du sondre stolz und kalt dich nicht von der Gemeine
Der Betenden, weil du so gut es kannst alleine.

Zwar Gott ist überall, und nie wird in der Schaar
Ihn finden, wem er nicht bereits im Herzen war.

Doch wo der Scheite viel in einer Flamme brennen,
Wird das Gefühl es an vermehrter Gluth erkennen.

Wie viel Abwechslung ist im kleinsten Raum zu haben!
Dich kann ein täglicher Spaziergang immer laben.

Sei auch die Stunde gleich, und gleich des Weges Richte,
Doch jede Jahreszeit erscheint in anderm Lichte.

Und willst du ab vom Weg nur wenig Schritte gehn,
Wirst du Bekanntes neu von neuer Seite sehn.

Eine Parallele zwischen Uhland und Rückert finden Sie im zweiten Bändchen der Aesthetischen Vorträge von A. W. Grube (Iserlohn, 1865), wo genannte Dichter in Bezug auf den Gebrauch des Refrains verglichen werden. In der Charakteristik des Volksliedes, welche dieses Bändchen bringt, werden Sie zugleich erkennen, wie die schönsten Blüthen deutscher Lyrik der Wurzel und dem Stamm des deutschen Volksliedes entsprossen sind. Ich glaube, auch dieses Bändchen Ihrem Studium empfehlen zu können.

Einundsechzigster Brief.

Um den Weg auch zum Herzen des gemeinen Volkes zu finden, haben Einige es versucht, ihre Poesieen in provinzieller Mundart zu schreiben. Der Volksdialekt hat noch eine Frische, Anschaulich-

keit und poetische Kraft, welche das abgeschliffene Hochdeutsch nicht mehr besitzt. Vorzüglich ist er zu Schilderungen des einfachen Alltagslebens mit seiner Heimlichkeit und seinem idyllischen Reiz geeignet. Welcher Schatz von Poesie liegt in den ganz einfach und anspruchslos gedichteten Idyllen des unübertrefflichen Joh. Martin Usteri! Die schweizerische Mundart wird Ihnen Schwierigkeit machen, aber versuchen sollten Sie es doch, des wackern Zürichers „Herr Heiri" zu lesen (Berlin, G. Reimer 1831). Viel bekannter und verbreiteter sind Hebels allemannische Gedichte. Goethe hat sich über dieselben im 33. Bde. S. 166. auf's Vortheilhafteste ausgesprochen und besonders herausgehoben, wie dieser treffliche Dichter es verstand, natürliche Gegenstände mit ihrem Dasein, Wachsthum und Bewegung in Personen und zwar in Landleute zu verwandeln. „Gleich das erste Gedicht", sagt er, „enthält einen sehr artigen Anthropomorphism. Ein kleiner Fluß, die Wiese genannt, auf dem Feldberg entspringend, ist als ein immer fortschreitendes und wachsendes Bauernmädchen vorgestellt, das, nachdem es eine sehr bedeutende Berggegend durchlaufen hat, endlich in die Ebene kommt, und sich zuletzt mit dem Rhein vermählt. Das Detail dieser Wanderung ist außerordentlich artig, geistreich und mannichfaltig und mit vollkommener, sich selbst immer erhöhender Stätigkeit ausgeführt. Wenden wir von der Erde unser Auge an den Himmel, so finden wir die großen leuchtenden Körper auch als gute, wohlmeinende, ehrliche Landleute. Die Sonne ruht hinter ihren Fensterläden, der Mond, ihr Mann, kommt forschend herauf, ob sie wohl schon zur Ruhe sei, daß er noch eins trinken könne; ihr Sohn, der Morgenstern, steht früher auf, als die Mutter, um sein Liebchen aufzusuchen. Jahres- und Tageszeiten gelingen dem Verfasser besonders. Hier kommt ihm zu Gute, daß er ein vorzügliches Talent hat, die Eigenthümlichkeiten der Zustände zu fassen und zu schildern. Nicht allein

das Sichtbare daran, sondern das Hörbare, Riechbare, Greifbare, und die aus allen sinnlichen Eindrücken zusammen entspringende Empfindung weiß er sich zuzueignen und wiederzugeben. Dergleichen sind der Winter, der Jänner, der Sommerabend, vorzüglich aber Sonntagsfrühe, ein Gedicht, das zu den besten gehört, die jemals in dieser Art gemacht worden."

Sonntagsfrühe.

Der Samstig het zum Sunntig gseit:
„Jez hani alli schlofe gleit:
„sie sin vom Schaffe her und hi
„gar sölli müed und schlöfrig gsy,
„und 's goht mer schier gar selber so,
„i cha fast uf kei Bei meh stoh."

So seit er, und wo's Zwölfi schlacht,
se sinkt er aben in d'Mitternacht.
Der Sunntig seit: „Jez isch's an mir!"
Gar still und heimli bschließt er d'Thür.
Er düselet hinter de Sterne no,
und cha schier ga nit obsi cho.

Doch endli rybt er d'Augen us,
er chunnt der Sunn an Thür und Huus;
sie schloft im stille Chämmerli;
er pöpperlet am Lädemli;
er rüeft der Sunne: „d'Zyt isch do!"
Sie seit: „Ich chumm enanderno."

Und lisli uf de Zeeche goht,
und heiter uf de Berge stoht
der Sunntig, und 's schlaft Alles no;
es sieht und hört en niemes go.

Er chunnt ins Dorf mit stillem Tritt,
und winkt im Guul: „Verroth mi nit!"

Und wemmen endlich au verwacht,
und gschlofe het di ganzi Nacht,
so stoht er do im Sunneschy,
und luegt eim zu de Fenstern y
mit synem Auge mild und guet,
und mittem Meyen uffem Huet.

Drum meint er's treu, und was i sag,
es freuet en, wemme schlofe mag,
und meint, es seig no dunkel Nacht,
wenn d'Sunn am heitre Himmel lacht.
Drum isch er au so lysli cho,
drum stoht er au so liebli do.

Wie glitzeret uf Gras und Laub
vom Morgenthau der Silberstaub!
Wie weiht e frischi Mayeluft,
voll Chriesiblueſt und Schleecheduft!
Und d'Immli sammle flink und frisch,
sie wüsse nit, aß 's Sunntig isch.

Wie pranget nit im Garteland
der Chriesibaum im Mayegwand,
Gel=Veieli und Tulipa
und Sterneblueme neben dra,
und gfüllti Zinkli blau und wyß;
me meint, me lueg im Paradys!

Und 's isch so still und heimli do,
men isch so rüehig und so froh!
Me hört im Dorf kei Hüst und Hott;
e Guete Tag, und Dank der Gott,
und 's git gottlob e schöne Tag,
isch Alles, was mer höre mag.

Und 's Vögeli seit: „Fryli jo!
„Potz tausig, jo, do isch er scho!
„Er bringt jo i si'm Himmelsglast
„Dur Bluest und Laub in Hurst und Nast!"
Und 's Distelzwygli vorne dra
het 's Sunntigröckli au scho a.

Sie lüte weger 's Zeiche scho,
der Pfarer, schynt's, well zytli cho.
Gang, brech mer eis Aurikli ab,
verwüschet mer der Staub nit drab;
und Chüngeli, leg di weidli a,
de muesch derno ne Meye ha!

Außer ihm haben noch Grübel in Nürnberger Mundart, Castelli niederöstreichisch und Holtei schlesisch gedichtet. Jedem dieser Sänger ist es gelungen, seinen Volkston zu treffen, vielleicht hat Letzterer es am natürlichsten gethan. Ich theile Ihnen mit, was Goethe über ihn sagt:

„Seitdem Hebel in allemannischer Mundart seine meisterhaften Gedichte der Welt geschenkt, haben sich an verschiedenen Orten ähnliche Versuche erhoben, unter denen besonders der Nürnberger Grübel und der östreichische Castelli auszuzeichnen sind.

Der Verfasser (Holtei) ist mit seinen schlesischen Gedichten zwar noch in keiner Sammlung hervorgetreten, aber aus dem, was er, theils im schlesischen Musenalmanache, theils im Freundeskreise, als Probe mitgetheilt hat, geht hervor, daß er sich Hebels großem Vorbilde zu nähern sucht. Auch ein in der Sammlung befindliches an Hebel gerichtetes Gedicht spricht dies geradezu aus. Es ist nun wohl, was solche Nachbildungen anlangt, ebenso bedenklich, als es unmöglich ist, den Werth neuer Dichtungen im Volkston zu beurtheilen, ehe sie vor dem Volke erklungen sind.

Hier aber dürfen wir, den ersteren Zweifel betreffend, die Nachbildung vergessen, wo naive, vaterländische Behaglichkeit selbst nicht mehr ängstlich an Vorbilder gedacht hat, und wo die Entfaltung innersten Gemüthes durch lyrische Formen zur zweiten Natur geworden. Der andere Zweifel aber: ob die aus der Feder geflossenen Gedichte in Volkes Munde einen Wiederklang finden werden? hebt sich zum Theil dadurch, daß die im schlesischen Musenalmanach mitgetheilten Proben ihre Melodieen gefunden haben und innerhalb wie außerhalb Schlesiens nicht ohne Vergnügen gesungen werden."

Ein einziges Lied aus dieser Sammlung mag hier stehen:

Su gärne.

Warum gihn die Liftl su läulich,
Warum zieh'n die Wilkel su bläulich,
Warum hirt ma' uf Juarz a der Kieseln,
Warum hirt ma's Gebergswasser rieseln,
Warum wird's denn-t-im Frühjahre grün,
Warum finkeln su halle die Stärne,
Warum thun denn die Kirschbemel blih'n??? ...
J nu mein Gôt, su gärne!

Warum 'feifen uf Zweigen dè Finken,
Thut das Bienel de Blimel austrinken,
Warum trä't denn de Schwalme zu Näste,
Warum klaubt sich dè Taube just 's beste,
Warum kreucht dè Wachtel ei's Kurn,
Warum steigt der Aâr ân dè Stärne,
Warum rägern de Fräsche im Burn??? ...
J nu mein Gôt, su gärne!

Warum sausen im Winter de Kiefern,
Dôß dè Echhörndel klappern und ziefern,

Warum wächst ké' Schilf nich am Fluder,
Warum frirt im Dezember dè Uder,
Warum wechselt dé' Monden su flink?
Émol leucht't à wie ánne Lâterne
Und dernach sìt ma six wieder wing???...
I nu mein Gôt, su gärne!

Warum is' denn uf Erden hienieden
Jedes Menschen sei Stand su verschieden?
Warum is' denn der Ène à Grafe
Und der Andere der hüt't èm de Schafe?
Warum is' denn der Ène su reich,
Und der Andre is' arm? Vur dem Hêrrne
Dort uben seyn Alle doch gleich!?
I nu mein Gôt, su gärne!

Jeder Mensch hot wull seine Stature,
Ihren Gang hat dè ganze Nature,
Und der Uchse, dè Maus, wie dè Katze,
Iglich Wäsen handthiert uf se'm Platze,
Iglich Wäsen folgt stille und stumm;
Da draus, du Menschenkùp, lärne:
Sei beschéden und fra't éns warum?
I nu mein Gôt, su gärne!

Wenn se fra't, mit dem kirschruthen Maule:
„Warum wünscht à sich Füsse vum Gaule,
„Warum wünscht à sich Flügel vum Sturche
„Und verfihrt à sittes Gehurche?
„Warum liebt à mich immer noch su,
„Ei de Längde der Zeit, ei de Färne,
„Warum läßt à mèr denn-t-kène Ruh??"
I nu mein Gôt, su gärne!

Eine sehr werthvolle Bereicherung hat die mundartige Poesie neuerdings gefunden im „Quickborn", (Volksleben in plattdeutschen

Gedichten, ditmarscher Mundart) von Klaus Groth (neunte Auflage, Hamburg 1866) und ich theile Ihnen auch von diesem wahrhaft gesunden und erfrischenden „Borne" einen Labetrank mit — zwei Lieder „vaer de Gaern" (für die Kinder).

1. Still min Hanne.

Still, min Hanne, hör' mi to!
Lüttje Müse pipt int Stroh,
Lüttje Vageln slapt in Bom,
Röhrt de Flünk*) un pipt in Drom.

Still, min Hanne, hör' mi an!
Buten**) geit de böse Mann,
Baben***) geit de stille Maan:
„Kind, wull hett da Schrigen dan?"

Aewern Bom so still un blank,
Aewert Hus an Heben†) lank,
Un wo he frame Kinder süht,
Kik mal an, wo lacht he blid!

Denn segt he to de böse Mann,
Se wüllt en beten††) wider gan,
Denn gat se beid, denn stat se beid
Aewert Moor un aewer de Heid.

Still, min Hanne, slap mal rar!
Morgen is he wedder dar!
Rein so gel, rein so blank,
Aewern Bom am Himmel lank.

All int Gras de gelen Blom!
Vageln pipt in Appelbom,
Still un mak de Ogen to,
Lüttje Müse pipt int Stroh.

---

*) Flügel; **) draußen; ***) droben; †) am Hof entlang; ††) ein bißchen (wenig).

2. Dar wahn en Mann.

Dar wahn*) en Mann int gröne Gras,
De harr**) keen Schüttel, harr keen Taß,
De drunk dat Water, wo he't funn,
De plück de Kirschen, wo se stunn'.

Wat weert en Mann!***) wat weert en Mann!
De harr ni Putt,†) de harr ni Pann,
De eet††) de Appeln vun den Bom,
De harr en Bett vun luter Blom.

De Sünn dat weer sin Taschenuhr,
Dat Holt, dat weer sin Vagelbur,
De sungn em Abends aewern†††) Kopp,
De wecken em des Morgens op.

De Mann dat weer en narschen Mann,
De Mann de fung dat Gruweln an.
Nu met wi All' in Hüser wahn'. —
Kumm mit, wie wüllt int Gröne gan!

Es sind mehrere hochdeutsche Uebersetzungen erschienen, aber der eigenthümliche Reiz des Originales geht meist verloren, fast noch mehr als bei der Uebersetzung aus einer ganz fremden Sprache. Wörtlich läßt sich der Dialekt schon des Reimes willen nicht immer wiedergeben, und frei wird oft etwas ganz Anderes an die Stelle gesetzt, oder doch der ursprünglichen Form Gewalt angethan. So hat ein sonst kenntnißreicher Uebersetzer, F. A. Hoffmann, den ersten Vers also wiedergegeben:

„Still, mein Hannchen, schrei nicht so!
Kleines Mäuslein piept im Stroh,
Kleiner Vogel schläft im Baum,
Rührt die Flügel, piept im Traum."

---

*) da wohnt'; **) der hatt'; ***) was für ein Mann war das! †) nicht Topf; ††) aß; †††) über dem.

aber wie viel anmuthiger ist doch das „hör' mir zu", als das bloß verneinende „schrei nicht so", und wie gezwungen ist die Einzahl „kleiner Vogel" anstatt der Gesellschaft der „kleinen Mäuslein und Vöglein", die zusammen piepen, schlafen und singen.

Der Raum verbietet, Ihnen auch noch einige Proben aus Fritz Reuters Dichtungen, der im mecklenburger Plattdeutsch geschrieben hat, mitzutheilen. Mit seinen „Läuschen un Rimels" meist heitern, launigen und drolligen Gedichten, die aber hier und da auch ans Platte streifen, vorzüglich aber mit seinen prosaischen Erzählungen, den „ollen Kamellen" hat sich Fr. Reuter schnell ein dankbares Publicum erobert. Während Groth einen Zug zum Elegischen und Sentimentalen hat, ist Reuter ausgezeichnet durch seinen unverwüstlichen frischen Humor, durch die derb realistische Weise, mit der er das Leben schildert. Das Volk, wie es leibt und lebt, fühlt und denkt, wird von ihm in so charakteristischen, lebenswahren und lebenswarmen Figuren dargestellt, daß er es darin einem Jer. Gotthelf gleich thut. An künstlerische Abrundung und Composition ist freilich bei Reuter so wenig zu denken wie bei dem Pfarrer Bitzius.

Zweiundsechzigster Brief.

Es kommen Zeiten im Völkerleben, wo die volksthümliche Poesie herrlich erblüht, nicht durch künstlerische Neigung und Begabung dieses oder jenes Dichters, sondern in Folge des patriotischen Aufschwungs der ganzen Nation. Solche Zeiten waren das Jahr 1813 und 1870, wo die Existenz des großen deutschen Vaterlandes auf dem Spiele stand. Da erklingen Lieder, welche der Kunstdichter aus dem Gefühle seiner Nation

heraus dichtet, wo er — wie es beim eigentlichen Volksliede der Fall — zum beredten Munde des Volkes wird und sein Lied mit der Gewalt des Affectes und der Leidenschaft des Volksgemüthes unwillkürlich hervorströmt, wie der Quell aus verborgenen Tiefen.

Jene Zeiten patriotischer Begeisterung sind jetzt, im Jahre 1870 und 1871, in der glorreichsten Zeit deutscher Geschichte, wiedergekehrt und die Dichter der Gegenwart haben Schlachten- und Siegeslieder gesungen, die schnell in allen deutschen Herzen und von den Lippen unserer heldenmüthigen Vaterlandsvertheidiger erklangen. Nicht vergessen und nicht verklungen sind aber Lieder, wie Körners „Du Schwert an meiner Linken", „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los", „Vater, ich rufe dich"; sie begeistern noch fort und fort die Gemüther der deutschen Jugend, gleich denen des edlen Max von Schenkendorf („Es klingt ein heller Klang", „Freiheit, die ich meine") und des immer jugendfrischen E. M. Arndt.

Das deutsche Lied verträgt keine Künste im Versbau und Reim. Einfach und schlicht, wie es aus dem Herzen kommt, geht es auch wieder zu Herzen mit seiner Gefühlswärme und seinem musikalischen Wohllaut. Zwar hat Friedrich Rückert, der Meister in der Vers- und Reimkunst, selbst die undeutsche Form des Sonetts*) vortrefflich zu handhaben gewußt, um der deutschen Nation seinen Zorn über die Schmach des Vaterlandes, seinen Kampfesmuth und seine Siegeszuversicht in's Herz zu singen — in seinen berühmten „Geharnischten Sonetten"; aber wo er sich im sangbaren Lied versuchte, wo er den naiven schlichten Ton des Volksliedes nachahmen wollte, da kam seine Poesie zu Fall. Viele seiner patriotischen Lieder sind gekünstelt, manierirt und selbst

*) Leider hat auch O. von Redwitz sein „Lied vom neuen deutschen Reich in die Sonettform gezwängt!

sein Lied auf die „Schlacht bei Leipzig", von dem es in Karl Barthels Nationalliteratur der Neuzeit heißt: „Wer staunt nicht über die Einfachheit und zugleich über die Kraft des Liedes!" versucht sich in Reim, Alliteration ꝛc., in Virtuosenkünsten. Es beginnt:

Kann denn kein Lied
Krachen mit Macht,
So laut wie die Schlacht
Hat gekracht um Leipzigs Gebiet?

Drei Tag und drei Nacht
Ohn' Unterlaß
Und nicht zum Spaß
Hat die Schlacht gekracht.

Wurden nun auch solche Lieder nicht Eigenthum des Volkes wie die von Theodor Körner und Ernst Moritz Arndt: so waren sie doch starke eindringliche Töne im patriotischen Concert, die, gleich den Spottliedern auf Napoleon und den französischen Hochmuth, für die Entwickelung des deutschen Nationalgefühls unschätzbar waren und namentlich eine gesunde Gegenwirkung übten wider das sentimentale Liebesgetändel, das seit Goethe's Werther in die deutsche Lyrik eingedrungen war. Diese Kriegs-, Schutz- und Trutzlieder waren dem frisch angepflügten, gelockerten, mit dem edelsten deutschen Blute gedüngten Boden der Kämpfe des deutschen Volkes um seine nationale Existenz und Würde entsprossen — eine Frühlingssaat, über welche wohl bald nachher die kalten Stürme und Schneewetter der politischen Reaction, welche dem Volke die Freiheit verkümmerte, hinfuhren; die aber doch nicht hinwelkte, vielmehr in der Wurzel erstarkte, bis sie im Sommer des Jahres 1870 hoch in die Halmen schoß und volle Aehren reifen ließ. Es ward erfüllt, was Max von Schenkendorf schon 1813 von Straßburg gesungen hatte:

Wie tief uns auch versunken die alte Herrlichkeit,
In Aschen glüht ein Funken, wir wecken ihn zur Zeit!
Es kommt ein Tag der Rache für aller Sünder Haupt,
Dann sieget Gottes Gnade! Das schauet, wer geglaubt.

Dann woll'n wir auch erlösen die Schwester fromm und fein
Aus der Gewalt der Bösen, die starke Burg bei Rhein,
Die Stadt, die an den Straßen des falschen Frankreichs liegt,
In der nach ew'gen Maßen Erwin den Stein gefügt.

Indeß, du freies Wesen, gedeihe weit und breit:
Der Herr hat dich erlesen zum Zeichen für die Zeit.
Die Fürsten sollen kommen sammt ihrer Ritterschaft
Und lernen sich zum Frommen der Freiheit Wunderkraft.

Wie im Jahre 1870 nach der frechen Kriegeserklärung Napoleon des Dritten einmüthig sich das ganze Deutschland erhob, Fürsten und Völker, Adel, Bürger und Bauer, Nord und Süd nur deutsch dachten und fühlten und mit erneuter Kraft die wuchtigen Schläge auf den Erbfeind unserer Nation führten: so erklang noch voller und einmüthiger der patriotische Gesang aus tausend und abertausend Dichterherzen, denen der Gott und Hort Deutschlands die Lippen geöffnet und den Mund beredt gemacht. Ist auch, wie natürlich, der poetische Werth der dargebotenen Gaben ungleich, in wahrem und warmem, tief empfundenem Vaterlandsgefühl, in edler Liebe und Begeisterung für das gemeinsame deutsche Vaterland wetteifern sie alle. Sehen Sie sich die prachtvoll ausgestatteten deutschen Lieder „zu Schutz und Trutz" und die bescheidener in einzelnen kleinen Bändchen „für Straßburgs Kinder" (in der Berliner Verlagshandlung von Franz Lipperheide) erschienenen patriotischen Gedichte an, die von unsern besten und populärsten Sängern willig auf den Altar des Vaterlandes niedergelegt wurden: Sie werden überall mit der kerndeutschen Gesinnung das kraftvolle und schlagfertige deutsche Wort, mit der wohlgerundeten

Form der Kunstdichtung die Naturfrische und Innigkeit des Volksliedes und — was nicht hoch genug anzuschlagen ist — in allem Zorn und Ingrimm über das wälsche Wesen und den französischen Uebermuth das haltungsvolle sittliche Maß erkennen, von dem ein Victor Hugo und seine Sippschaft jenseits des Rheines keine Ahnung haben. Selbst in derb volksthümlichen Liedern, wie in dem bekannten Napolium-Liede des „Füselier Kutschke“ ist so viel heitere Laune und gutmüthiger Humor bei aller Schärfe des Spottes und bei allem Zorn des aufwallenden patriotischen Gefühls, daß der Vergleich mit ähnlichen Producten der französischen Lyrik, die alle voll Gift und Galle und dünkelhafter Ueberhebung und Eitelkeit sind, sehr zum Vortheil des deutschen Nationalcharakters gereicht. Welch ein Adel und Kern ist aber in den Kriegsliedern von J. Grosse, Freiligrath, Rittershaus, Geibel*), Gerok**), R. Gottschall, Alfr. Meißner! Freiligraths „Trompete von Gravelotte“, die den schrecklichen Verlust so vieler Tapferen in jener blutigsten der Schlachten beklagt, zeichnet ganz schlicht und gegenständlich die Situation — keine Phrasen und Großsprechereien von deutscher Tapferkeit und von unendlichem Ruhm! aber die Scene ergreift aufs tiefste unser Herz, wir sehen die Tapferen fallen, wir werden durchschauert von ihrem Todesmuth und Heldensinn, wir trauern mit dem Dichter, fühlen es aber aus jedem seiner Worte heraus, daß mit dem vergossenen Blute das Größte und Herrlichste gewonnen ist, was eine Nation gewinnen kann, — daß, wo also gekämpft wird, auch das deutsche Reich fest gegründet ist.

Solcher gegenständlicher Zeichnung, die zugleich wie ein Stimmungsbild vollste lyrische Kraft hat, sind die französischen Lieder

*) Unter dem Titel „Heroldrufe“ hat Geibel seine ältern und neuern Zeitgedichte (Stuttgart, Cotta) herausgegeben.

**) Gesammelt u. d. T.: „Deutsche Ostern. Zeitgedichte von K. Gerok“ (Stuttgart und Leipzig, 1872. 3. Aufl.).

ebensowenig fähig als jenes kindlich naiven Humors, wie er sich in Gerok's „Tischgebet des Deutschen Knaben" höchst gelungen ausgesprochen hat.

In unserer neuesten patriotischen Lyrik hat sich wiederum auf das Schönste der alte Spruch: das Herz macht beredt! bewährt. Ein einfacher schwäbischer Gewerbsmann, Max Schneckenburger, der zu Burgdorf im Canton Bern eine Eisengießerei besaß und schon in seinem dreißigsten Lebensjahre (am 3. Mai 1849) daselbst verstarb, hatte bereits 1840, als Thiers das Rheingelüste der Franzosen aufstachelte, gleichzeitig mit dem bekannten und beliebten Rheinliede Beckers: „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein" seine „Wacht am Rhein" gedichtet.

Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein,
Wer will des Stromes Hüter sein?
  Lieb Vaterland, magst ruhig sein,
  Fest steht und treu die Wacht am Rhein.

Dieß Lied, von C. Wilhelm trefflich componirt, wurde dreißig Jahre später zum gewaltigen kampf- und siegesmuthigen Volkslied, mit welchem unsere Krieger über den Rhein nach Frankreich hineindrangen. — Und ein bis 1870 als Dichter noch ganz unbekannter junger Pfarrvicar, Namens Weitbrecht, gleichfalls ein Schwabe, gab alsbald, nachdem der schreckliche Krieg entbrannt war, ein Dutzend Kriegs- und Reiterlieder heraus („von Einem, der nicht mit darf" — hieß es auf dem Titel), von denen einige zum Besten gehören, was unsere volksmäßige patriotische Lyrik hervorgebracht hat. Das bekannteste und bereits mehrfach componirte dieser Lieder ist das schwungvolle: Trompeter blas, an den Rhein, an den Rhein! mit dem Rhythmus des prächtigen Liedes von Th. Körner: was glänzt dort im Walde, im Sonnenschein (Lützows Jagd).

Der Krieg ist unter allen Umständen eine furchtbare Geißel; wenn er aber wie in den Jahren 13 und 70 geführt wird zum Schutze des heimischen Herdes, zur Erhaltung und Befestigung der Nationalität und somit der heiligsten Güter unseres Volksthums: dann stärkt er auch die geistige und sittliche Kraft des Volkes, erneuet und erfrischt er sein gesammtes Streben in Kunst und Wissenschaft, und insbesondere die Lyrik und das Drama gewinnen wieder bedeutsame, aus dem geschichtlichen Leben der Nation genommene Stoffe, die auf das Volk im Großen und Ganzen zu wirken im Stande sind und die Schranken vornehmer ausschließlicher Bildungskreise durchbrechen.

Dreiundsechzigster Brief.

Da hat nun die große weltgeschichtliche Zeit, die wir so eben durchlebt haben, den chronologischen Faden meiner Darstellung ganz zerrissen. Doch wie hätte ich davon schweigen können, was Ihnen und mir so sehr am Herzen liegt? Können wir doch nun mit dem Blick auf den neuesten Aufschwung, den unsere Nation gewonnen, viel ruhiger auf jene Zeit der Halbheit und Zerrissenheit zurückblicken, die auf die Freiheitskriege von 1813 folgte.

Eine Frühlingspoesie mehr der großen Hoffnungen als großer Dichtwerke folgte auf jene Zeit; als nun nicht alle Blüthen reiften, trübte sich das heitere Dichterleben, und je näher wir den Jahren 1830—1850 kommen, liebe Freundin, desto banger wird mir, denn was sich zu Anfang unseres Jahrhunderts so harmonisch zu einer schönen Form gefügt hat, will wieder gewaltsam auseinander reißen. Es ist des Großen und Mustergültigen zu viel geworden, und da es sich in so verschiedenen freien Gestalten zeigte, verlor man die geheime Regel

aller Poesie aus dem Auge, und schwache Zauberlehrlinge glaubten den Meistern gleich zu werden, wenn sie sich auch neue Formen schufen. An diesem Gewirre war zum Theil der Einfluß englischer Literatur Schuld. Nicht Walter Scott mit seinem gesunden historischen Sinne, wohl aber Lord Byron, der liebenswürdigste und zugleich entsetzlichste aller Schriftsteller. Mit einer infernalischen Lust sucht er im Himmel und auf Erden Alles auf, was Menschenglück und Menschenhoffnung zerstören kann, ringt aber dann wieder mit den edelsten Empfindungen und mit aufopfernder Liebe nach allem Wahren, Guten und Schönen. Goethe war ihm selbst, bei seinem ersten Auslauf in die Welt, seines Trübsinnes und Selbsthasses wegen, gar nicht hold, als er aber mit seinem außerordentlichen Talent näher bekannt wurde, verfolgte er ihn mit liebendem Blicke, so lange jener lebte. Nach dieser Schilderung kann und soll er kein Schriftsteller für zarte Frauenseelen sein, auch Jünglinge haben sich vor ihm zu hüten, denn sie werden der Gluth nicht wehren können, die den Meister selbst verzehrte. Gereifte Männer mit jugendlicher Seele werden den Geist seiner Werke würdig auffassen und denselben dereinst in schönen und geläuterten Formen wiedergeben. Aber vor unberufenen Schriftstellern des Tages, die uns den gährenden Wein solcher Schriften mit der Hefe ihrer eigenen Gemeinheit in jugendlicher Unbesonnenheit kredenzen, hüte sich Jeder, dem sein Geschmack und seine Ruhe lieb ist. Unser deutscher Byron, aber nicht minder originell als der britische, ist Nicolaus Lenau, an dessen herrlichen Naturbildern Sie sich gewiß schon ergötzt, ja erbaut haben werden, denn Lenau, stets zwar in sich zerrissen und vom Schmerz gequält, suchte doch aufrichtig den inneren Frieden, begab sich in die Einsamkeit, um Gott zu suchen, nicht bloß, um in Uebersättigung und Menschenhaß das Weltleben eine Zeitlang zu fliehen, um sich dann

(wie Byron) wieder in den Strudel des Vergnügens zu stürzen. Es ist in Lenau's Dichtungen nicht jene Allseitigkeit und Fülle der Scenen und Gedanken Byrons, aber ein tieferer sittlicher Ernst, nicht das glänzende Colorit des Briten, aber eine reinere Gesinnung; Lord Byron suchte in der Natur den überraschenden Contrast, Lenau fand darin eine heilige Symbolik für das Leben des Gemüthes und die tiefsten Gedanken des Geistes. Byron konnte nur die blühende, ihn wieder aufregende und stärkende Natur verstehen, Lenau wußte auch der sterbenden, vergehenden Natur die hohe Idee des über dem Vergänglichen stehenden, unwandelbaren, unvergänglichen Wesens abzugewinnen, auf das die Natur gerade in ihrer Unvollkommenheit hinweist. Den wahren Frieden freilich konnte die Naturoffenbarung beiden Dichtern nicht gewähren; dennoch war Lenau bei aller Zweifelsucht religiöser gestimmt, als der viel mehr dem wüstesten Weltleben zugewandte Lord, der indeß wieder durch seine mehr praktische Richtung, durch seine edelmüthige Theilnahme am Aufstande der Griechen, bewies, daß es ihm an sittlicher Thatkraft keineswegs fehlte.

Von der traurigen Geisteszerrüttung und dem furchtbar ergreifenden Ende des edlen Lenau werden Sie gehört oder gelesen haben; und doch muß man sagen, daß ohne diesen Wahnsinn die ganze Lenau'sche Dichtung eine Lüge gewesen wäre. Lenau hat sich seinen Schmerz, der von Jugend auf sein Gemüth umdüsterte, nicht erfunden, um in der Weise Heinr. Heine's damit zu coquettiren oder ein Epigramm zu spitzen; er war kein Europamüder und Weltschmerzler im gewöhnlichen Sinne, sondern er fühlte in tiefinnerster Seele den Zwiespalt seines nach Harmonie und Freiheit ringenden hohen Geistes mit seiner individuellen Natur, mit seinen Verhältnissen, seinem Schicksal. Das Organ seiner Seele war der beständigen Aufregung nicht gewachsen, die Nervenkraft verzehrte sich in der Gluth seiner Gefühle; er fühlte lange vorher, ehe die ent-

setzliche Katastrophe ausbrach, den Wahnsinn in seinen Gliedern und Sinnen, daß „jene Nervenregion, die ewig unberührt bleiben sollte“, als das letzte Stammcapital verzehrt werden und „dann das Licht ihm ausgehen müsse“. Kein anderer Dichter hat vielleicht so tief das Bedürfniß gefühlt nach dem beglückenden Frieden der Familie, häuslichen Stilllebens, und keiner wiederum so entschieden sich selber bekennen müssen: Solch ein Glück ist nicht für dich! Als er in Stuttgart die edle schwäbische Jungfrau, das „Lottchen“, dem er seine „Schilflieder“ gewidmet, kennen lernte und liebgewann und ihm die Freunde zu einer Verbindung riethen, die wohl im Stande gewesen wäre, sein Glück zu machen: da wandte er sich traurig ab in trüber Ahnung künftigen Unheils. Kein Dichter hat vielleicht so viel Freundschaft und Liebe gefunden, wie Lenau, und ist derselben so wenig froh geworden. Umhergeworfen zwischen Ungarn, Oesterreich und Schwaben, von einem Orte zum andern, von einem Herzen zum andern, konnte er doch an keinem Herde und keiner Brust erwarmen; nie wurden die Freunde seiner ganz froh. Merkwürdig, daß er kurz vor dem Ausbruch seines Wahnsinnes sich in Baden mit einer liebenswürdigen Frankfurterin verlobte, und zwar mit außerordentlicher Hast; es war, als ob er im Gefühl, daß sein Lebensschifflein sank, sich noch an einem festen Punkte halten wollte. Doch sagte er plötzlich in Baden zu Berthold Auerbach und in Frankfurt zu Schwind das schreckliche Wort: „Das Licht geht aus!“ Und schon vom 5. October 1834 schreib er an eine Freundin in Stuttgart (Emilie Reinbeck)... „Meine metaphysischen Studien werden fortgesetzt. Wenn ich nur gesund wäre an Leib und Seele! Es muß etwas in mir gebrochen und gerissen sein, das nicht mehr heilen kann. Glauben Sie mir, es ist nicht fade Phantasterei, es ist Krankheit. Ich will Sie nicht damit bekümmern, aber sagen muß ich's, weil Sie meinen Zustand wissen sollen.“ Und noch früher, am 22. September desselben Jahres

schrieb er an seinen Schwager Schurz*): „Lieber Bruder, die Hypochondrie schlägt bei mir immer tiefere Wurzeln. Es hilft Alles nichts. Der gewisse innere Riß wird immer tiefer und weiter. Ich weiß, es liegt im Körper, — aber — aber —."

In demselben Monat, aber zehn Jahre später, ging Lenau's Ahnung in Erfüllung. „Es ist doch Alles nichts", dieses Wort ward noch im letzten Gedicht ausgesprochen, das der Dichter im Eilwagen zwischen Zernoldingen und München, kurz vor seiner Krankheit, verfaßte.

Auch bei Heinrich Heine war dieser Gedanke: „Es ist doch Alles nichts", der Angelpunkt, um welchen sich sein Witz, seine Philosophie, seine Lyrik bewegte; aber weil er selber nichts war, als ein bloßes Prisma, in welchem sich das äußere Licht in bunten Farben brach, weil sein Subject ein eitles, frivoles, gehaltloses war, ist auch seine Poesie eitel geblieben, allen tieferen Gehaltes bar. Bei Lenau, der bei und trotz aller Irr- und Wirrnissen aufrichtig in der Natur wie in der Philosophie Gott suchte und vor dem Dämon der Zweifelsucht erschrak, keineswegs mit ihm liebäugelte, war die Klage: „es ist Alles eitel", mehr als ein Spiel der Phantasie und als eine leere Entschuldigung. Er glich dem Tantalus, der, mitten im Wasser stehend, von heißem Durst gequält wird, der, hungernd, die schönsten Früchte so nahe sieht, daß er sie mit der Hand berühren könnte. Eben darum verband Lenau mit dem stärksten Gefühle die stärkste Reflexion über dieses Gefühl, jene unglückselige Neigung, in seinem eigenen Schmerze zu wühlen. Ja, man darf wohl sagen, seine meta-

*) Er hat bei Cotta Lenau's Biographie nebst einem sehr interessanten Briefwechsel in 2 Bänden herausgegeben. Anastas. Grün hat eine Gesammtausgabe von Lenau's Werken in 4 Bänden besorgt, gleichfalls bei Cotta. In meinen biographischen Miniaturbildern (Leipzig, Brandstetter, vierte Auflagè, 1874) finden Sie einen kurzen biographischen Abriß, der aber das Wesentliche aus des unglücklichen Dichters Leben zusammenfaßt.

physische, auf die Speculation gerichtete Neigung war eben so stark, als die Kraft seiner Gefühle, darum ist seine Lyrik von der tiefsten Gedankenfülle und so großartig symbolisch. Aber seine Gefühlswelt war zu stürmisch, zu beweglich, zu dämonisch wild, um dem Verstande zu erlauben, sich in irgend einem philosophischen Systeme einen festen Abschluß zu bilden; und wiederum war sein philosophischer Drang so groß, um mit dem seligen Glauben seiner Kindheit sich zu versöhnen und in dem religiösen Dogma einen festen Anker zu gewinnen. So ist Lenau in unserer deutschen Literatur unter den Lyrikern der ächte Repräsentant moderner Zerrissenheit des Gemüths, einer Zeit, die alle Geheimnisse der Körper- und Geisterwelt erforscht, und selbst die Tiefen der geoffenbarten Religion mit ihrer Sonde bloßgelegt, ohne es entschieden zur Naturseligkeit oder Gottseligkeit bringen zu können. Als echter Dichter hat Lenau, diesen Gegensatz zu erschöpfen, sein Leben daran gesetzt, hat mit seinem Herzblute seine Poesie der Trauer und Wehmuth geschrieben, und ließ —

„nachdenkend seiner Trauer"

gleich dem Abendhimmel „die Sonne fallen aus der Hand".

Ich will Ihnen das Gedicht, das, wie fast alle anderen, treu den wehmuthvollen Lenau spiegelt, hersetzen.

Himmelstrauer.

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die dürre Wolke dort, so bang, so schwer,
Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein schwermuthsvolles Grollen,
Die dunkle Wimper blinzet manches Mal;
— So blinzen Augen, wenn sie weinen wollen —
Und aus der Wimper zuckt ein schwacher Strahl.

Nun schleichen aus dem Moore kühle Schauer
Und leise Nebel über's Haideland;
Der Himmel ließ, nachsinnend seiner Trauer,
Die Sonne lässig fallen aus der Hand.

Mir ist keins von den tief und schön aufgefaßten Naturbildern Lenau's gegenwärtig, das so treffend den Seelenzustand, die Stimmung des Gemüths, das Colorit seiner Naturanschauung bezeichnete, als dies „Heidebild". Das unergründlich-geheimnißvolle Meer, das schroffe Urgebirge und die einsame Heide bilden so recht den Grund, auf welchem der Dichter seine Gemälde darstellt; das Erhabene der Natur ergreift den elegischen Sinn, um ihn ernst, traurig und wehmuthvoll zu stimmen, um den eigenen inneren Schmerz mit dem Schmerze der Natur zu verbinden, in dem das Innere dem Aeußeren die Färbung und Deutung gibt. Lenau will nicht wie Byron sich in der Natur wieder neue Mittel holen, um in's Menschengewühl sich zu stürzen, er sucht nicht bloße Abwechselung, er will sich nicht an der blühenden Natur wieder verjüngen, sondern er sucht gerade den Ernst, das Scheiden und Vergehen, die Schmerzensscenen auf, und erschließt uns ihre Geheimnisse. Der Schmerz hat auch seine hohe Bedeutung im Menschenleben, und die Trauer, wo sie echt ist, bringt Ahnungen, Empfindungen und Anschauungen, welche viel tiefer gehen und weiter reichen, als die Bilder der Freude. Kommen doch auch in der Jugend oft Stunden, wo die Seele sich der Wehmuth hingibt inmitten der Freude und mit den Kämpfen des Lebens plötzlich Ernst macht. Das soll so sein, ist Gottes Ordnung; nur dem Schmerze absichtlich nachhängen, in die Trauer geflissentlich uns vertiefen, das sollen wir nicht. Es gilt auch hier der Rath Goethes: Man halte sich an's fortschreitende Leben und prüfe sich bei Gelegenheit; denn da beweist sich's, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren.

Darum, liebe Freundin, wenn Ihnen bei der Zerrissenheit des modernen Lebens und der modernen Literatur nicht wohl wird, kehren Sie nur zu unseren Klassikern Goethe und Schiller zurück; der Letztere stärkt und erfrischt immer durch seine jugendliche Begeisterung für die idealen Güter der Menschheit, und Goethe stets durch die vollkommene Versöhnung des Idealen und Wirklichen. In Hermann und Dorothea ist das deutsche Familienleben, wie es auf sittlichem Grunde in Gesundheit und Kraft empor blüht, als das beste Heilmittel für den Weltschmerz angezeigt worden von einem Arzte, der seine lieben Deutschen kannte. Und in der formvollendeten, ätherreinen Iphigenie umfängt uns nicht menschliche, sondern göttliche Ruhe. Und gehen wir mit unserem Schiller in deutscher Landschaft spazieren, so bringen wir von diesem „Spaziergange" auch deutsche, weltumfassende und weltversöhnende Gedanken zurück. Schillers „Spaziergang" ist eines der vollendetsten Gedichte; nicht bloß des Meisters selber, sondern der ganzen deutschen Literatur überhaupt. „Elegie" nennt der Dichter dies schöne Gedicht, worin er an die Scenen, welche ein Spaziergang dem Wanderer vor Augen stellt, an die Gegensätze von Stadt und Land, Berge und Ebene, Wald und Feld, Straße und Fluß die Gegensätze der Menschengeschichte knüpft in all' ihrer Mannichfaltigkeit von Alt und Neu, kindlicher Natureinfalt und überfeinerter Bildung, wie sie nicht bloß aus der Vergangenheit, sondern auch aus der Gegenwart in den verschiedenen Ständen und Lebensarten uns anblicken. Dieses ohne Unterlaß sich drehende Rad des Menschenlebens, dieses ewige Kommen und Gehen, Entstehen und Verschwinden, die Thatsache, daß auch die sittliche und geistige Blüthe der Völker wieder verwelkt und dürr vom Baume der Menschheit abfällt: sollte das nicht den für die ewige, unveränderliche Idee sittlicher Schönheit und Harmonie, für das Göttliche im Menschlichen begeisterten Dichter „elegisch" stimmen? und das um so

mehr, je mehr er in der Unnatur und Ueberspannung oder Abspannung seines Zeitalters den schrecklichen Contrast mit seinem sittlichen Ideale wahrnimmt? Muß nicht die Anschauung der wild zerrissenen Bergklüfte, zu denen der Wanderer emporgestiegen ist, an das vulkanische Element im Menschenleben erinnern, wo auch die Stoffe oft wild durcheinander geworfen werden, bis aus der Asche und Lava untergegangener Geschlechter ein neues wieder emporblüht? Nein, gerade auf dem Punkte, wo der Dichter uns mit sich fortgerissen hat bis auf die wolkige Höhe, wo das Menschenleben mit seinen Dissonanzen tief zu unseren Füßen liegt, wo auch die Natur ein furchtbar strenges Antlitz zeigt: gerade da fühlt sich das Herz wieder eins mit der Natur, in dieser Einsamkeit ist es wieder erfrischt und gestärkt worden, und jene Dissonanzen der Contraste lösen sich auf in das beseligende Gefühl der unveränderlichen Einheit des Naturlebens, der „Treue", womit die „fromme Natur" das von höherer Hand ihr geschriebene Gesetz ehrt. Und an dieser Treue erfrischt sich auch wieder der Blick des Weisen, stärkt sich der Wille des sittlich-strebenden Menschen:

„Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns!"

Nun vergleichen Sie mit dieser Naturanschauung Schillers die in dem oben angeführten Gedichte „Himmelstrauer" von Lenau. Wir können auf beide die Definition Hoffmeisters anwenden: „Die Natur als Gegenstand unserer sittlichen Trauer und rein menschlicher Sehnsucht gibt die Elegie." Aber wie verschieden! Lenau trägt die Dissonanz des sittlichen Lebens auf die Natur über, zieht diese in seine sittliche Trauer hinein, um in seiner trüben Stimmung zu beharren; Schiller trägt die erfrischende Seite des ewig jungen Naturlebens über auf das niederschlagende Gefühl einer alternden Cultur, und er gewinnt am Busen der Natur

neue Kraft zum sittlichen Handeln und zur Versöhnung aller Dissonanzen eines strebenden Lebens.

Lesen Sie doch, was Schiller gerade in Bezug auf seine Elegie in seiner Abhandlung „Ueber naive und sentimentale Dichtung" gesagt hat.

Vierundsechzigster Brief.

Sie sind übel angekommen, liebe Freundin, mit unserm Goethe? Haben ihn gepriesen und empfohlen vor Leuten, die ganz anderer Meinung sind und den Meister wohl als Dichter, nicht aber als Menschen loben wollen? Ja, das ist nun nicht anders hier auf Erden, das Große findet tausend kleine Seelen, die es gerne schmähen und herabzerren. Manches, was hierüber gesagt wird, ist ganz falsch, z. B. Goethe sei ein kalter, abgeschlossener Verstandesmensch gewesen, ohne warme Empfindung und ohne Begeisterung, und so hätte er die Menschen nur so dargestellt, wie sie sind, während Andere sie idealisiren und zeigen, wie sie sein sollten. Denn gerade die Wärme der Empfindung, die zarteste Humanität ist es, welche seine Schriften auszeichnen. Welch ein herzlicher Freund, welch ein zärtlicher Vater er gewesen sei, ist bekannt, und diese Wärme, diese Güte leuchtet auch aus allen seinen Schriften hervor. „Glauben denn die Leute," sagt er an einer Stelle, „daß ich nichts dabei empfunden hätte, als ich den Werther schrieb?" „Ach, ich habe wie schwer meine Gedichte bezahlt!" ein andermal. Alle seine lyrischen Gedichte enthalten Ergießungen seines innigsten Gefühls. In seinem Leben aber selbst — wie viele Züge davon! Und mit Recht sagt Zauper von ihm: „Lieb ist mir Goethe

der Dichter schon gewesen, jetzt ist mir Goethe der Mensch auch lieb geworden.“ Nehme man den tiefen Antheil, den er an des menschenscheuen Plessings Schicksal genommen, der sich in ein rührendes Gebet auflöst:

Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
Seinem Ohr vernehmlich,
So erquicke sein Herz!
Oeffne den umwölkten Blick
Ueber die tausend Quellen
Neben dem Dürstenden
In der Wüste.

Wie innig seine Freundschaft zu Merck, Mayer, Schiller, Zelter und noch Andern! Besonders hat er gegen Letzteren sein ganzes Herz in seiner Weichheit aufgethan. Als diesen Freund das Schicksal betroffen, daß sein Sohn sich selbst den Tod gegeben, bietet ihm, dem Maurermeister aus Berlin, der geheime Rath des Großherzogs von Weimar das brüderliche Du an. „Dein Brief“, schreibt er, „mein geliebter Freund, der mir das große Unheil meldet, welches Deinem Hause wiederfahren, hat mich sehr gedrückt, ja gebeugt, denn er traf mich in sehr ernsten Betrachtungen über das Leben, und ich habe mich nur an Dir selbst wieder aufgerichtet. Du hast Dich auf dem schwarzen Probirstein des Todes als ein ächtes geläutertes Gold aufgestrichen. Wie herrlich ist Dein Charakter, wenn er so von Geist und Seele durchdrungen ist, und wie schön muß ein Talent sein, das auf einem solchen Grunde ruht!“

Wie gelinde sind seine Urtheile über Andere, selbst wenn es seine Gegner sind; welche Anerkennung fremden Verdienstes beweist er jeder Zeit; nur ernst und strenge, nie leidenschaftlich wird sein Unwille, wenn mit dem Wahren und Schönen Unfug getrieben wird.

Und mit welcher Innigkeit gab er sich der Kunst und der Natur hin! Wer diese liebt, wie kann der gefühllos sein gegen Menschen? Wahr ist's, es ist in seinen älteren Jahren eine Zeit gekommen, wo er sich immer mehr zurückzog, wo er nur sich, seinen Lieblingsbeschäftigungen und wenigen Auserwählten lebte. Allein finden wir das nicht auch bei weniger großen Männern, die eine Zeitlang leben, daß sie Erfahrungen machen, die manches Gefühl abstumpfen oder in die tiefste Brust zurückdrängen, weil es oft verlacht, verkannt oder verhöhnt wurde? „Wozu“, schreibt er an Zelter, „der Aufwand von Tagen und Stunden persönlich gegenwärtiger Wirkung? Ich will doch lieber in meiner stillen und unangefochtenen Wohnung so viel dictiren und copiren und drucken und liegen lassen, damit es hinausgehe oder hinnen bleibe, damit Jeder verschweigen könne, woher er's hat und denn doch das ganze Menschenwesen ein Bischen aufgestutzt werde.“

Keiner Begeisterung, sagen Sie, wäre er fähig gewesen? Ja, freilich fehlte ihm die Excentricität mancher Zeitgenossen. Sein Streben von Jugend auf war, jene Seelenruhe zu erlangen, die aus Harmonie des Geistes entspringt. Doch haben ihm darum Stürme im Busen nicht gemangelt, nicht enthusiastische Aufwallungen, weil er es für unschön, unzeitig oder auch für unnütz achtete, sie zu äußern. Sein hoher Geist, je mehr er reifte, zeigte sich stets erhaben über das arme Menschenleben, wie der alte Epigrammatiker Zinkgreff sagt:

Was unter den Wolken vom Berge zu sehen,
Empfindet den Regen, den Hagel, das Wehen;
Was über den Wolken, das ruhet in Frieden.
Nur himmlischen Herzen ist Ruhe beschieden.

Indeß ist Jeder zu bedauern, der in seinen Werken keine Begeisterung findet. — Und — „er schildert die Menschen, wie sie sind,“

sagen Sie. Er hätte sich also nur im Stile der niederländischen Schule gehalten, und nicht vermocht seinen Werken einen idealen Inhalt zu geben?! Wo sind denn die Gestalten, die so ganz nach der Natur copirt sind, ohne veredelt und in die höchsten Gebiete der Phantasie und Schönheit erhoben zu sein? Ist's etwa Egmont oder Tasso? oder die beiden Leonoren? Hat er nicht in der Iphigenie das Ideal des Euripides übertroffen? War die Prinzessin Louise von Bourbon-Conti wirklich so, wie er sie in der natürlichen Tochter geschildert hat? Freilich ist er bei seinen Schöpfungen, wie ich schon einmal erwähnt habe, einen eigenen Weg gegangen; er hat sich nämlich den Gegenstand aus der Wirklichkeit genommen und ihn dann mit seinem allgewaltigen Geiste zum Ideale emporgetragen. Er hat sich aber dabei die künstlerische Ruhe bewahrt, die ihren Gegenstand möglichst rein und abgerundet darzustellen sucht, den Gefühlsseligen aber wohl manchmal wie Marmorglätte mit Marmorkälte verbunden erscheinen mag. Die Begeisterung glühte nichtsdestoweniger wie ein stilles Feuer in seinem Busen. Ohne Enthusiasmus ist Niemand ein Dichter. Lesen Sie, was Friedrich Richter, der wenig mit ihm übereinstimmte, von seinem ersten Besuche bei ihm meldet:

„Gleichwohl kam ich mit Scheu zu Goethe. Die Kalb und Jeder malte ihn ganz kalt für alle Menschen und Sachen auf der Erde. Die Kalb sagte: er bewundere Nichts mehr, nicht einmal sich; jedes Wort sei Eis, zumal gegen Fremde, die er selten vorlasse; er habe etwas Steifes, reichsstädtisch Stolzes; blos Kunstsachen wärmen noch seine Herzensnerven an; daher ich Knebel bat, mich vorher durch einen Mineralbrunnen zu petrificiren und zu incrustiren, damit ich mich ihm etwa im vortheilhaften Lichte einer — Statue zeigen könnte. — Die Kalb räth mir überall Kälte und Selbstbewußtsein an. — Ich ging ohne Wärme, bloß aus Neugierde. Sein Haus frappirt; es ist das einzige Weimars

im italienischen Geschmack, mit solchen Treppen — ein Pantheon voll Blüthen und Statuen; eine Kühle der Angst presset die Brust. Endlich tritt der Gott her, kalt, einsilbig, ohne Accent. Sagt Knebel: Die Franzosen ziehen in Rom ein! — Hm! sagt der Gott. — Seine Gestalt ist markig und feurig, sein Auge ein Licht. — Aber endlich schürete ihn nicht bloß der Champagner, sondern die Gespräche über die Kunst, Publicum 2c. sofort an, und — man war bei Goethe. Er spricht nicht so blühend und strömend, wie Herder, aber scharf, bestimmt und ruhig. Zuletzt las er uns — d. h. spielte er uns (sein Vorlesen ist ein tieferes Donnern, vermischt mit dem leisesten Regengelispel; es gibt nichts Aehnliches) ein ungedrucktes, herrliches Gedicht vor, wodurch sein Herz durch die Eiskruste die Flammen trieb, so daß er dem enthusiastischen Paul (mein Gesicht war es, aber meine Zunge nicht; wie ich denn nur von weitem auf einzelne Werke anspielte, mehr der Unterhaltung und des Beleges wegen) die Hand drückte. Beim Abschiede that er es wieder und hieß mich wiederkommen. Er hält seine dichterische Laufbahn für beschlossen. — Beim Himmel! wir wollen uns doch lieben!"

Ferner sagen sie, „er habe keine Religion gehabt", und weil er mit solcher Liebe griechische Göttergestalten und griechisches Leben umfaßte, nennen sie ihn einen Heiden. Goethe hat sich auch selber so genannt — nicht sowohl im Gegensatz gegen die Frommen, die er hochachtete und wohl zu schätzen wußte, als vielmehr gegen die Frömmler, die schauspielerartig ihre Frömmigkeit und Rechtgläubigkeit zur Schau stellten, auf den Buchstaben kirchlicher Bekenntnisse pochten und weil sie jede anders geartete Persönlichkeit als der Verdammniß anheimfallend bekehren wollten (durch welches unbesonnene Streben sich auch Lavater Goethe's Herz entfremdete), auch von Goethe eine solche Umwandlung seiner ganzen Weltanschauung und seiner ganzen Bestrebungen d. h. also seines eigenthümlichen

menschlichen und dichterischen Charakters forderten. Daß er, diesem Charakter getreu, alle Kräfte aufbot, seine Individualität allseitig auszubilden zu echter Humanität, daß in dieser Treue der Selbstbildung und des unablässigen Strebens nach Veredelung, das, äußere Stützen und Reize verschmähend, nur das eigene Wesen aus sich selber entwickeln wollte, die sittliche Größe des Mannes und zugleich die Bedeutung des Dichters lag: das verkannten die „frommen Seelen". Der fromme, aber durch Kirchenformeln nicht engherzig gewordene Perthes verkannte es nicht. Versucht's nur einmal — sagte er — auf Goethe's Art euch zu bilden, und es wird euch sauer genug werden! Bei einer so stark ausgeprägten Sinnlichkeit, wie sie Goethe hatte, konnte es nicht fehlen, daß er in der aufbrausenden Jugendzeit manchen Fehltritt beging, aber er hat auch schon früh den Kampf mit sich selber begonnen und ohne die mancherlei Wirrnisse seines Lebens und Kämpfe seines Herzens hätten wir nicht den lebenskundigen, allseitigen Dichter bekommen. Seine Pietät, seine hohe Achtung vor allem Historisch-Bedeutsamen (die sich auch in seiner Ansicht von der Bibel aussprach) ist ein religiöser Zug, und wenn schon nicht christlich-confessionell, so doch gewiß nicht unchristlich sein Lied von

Gott.

Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn?
Wer empfinden,
Und sich unterwinden
Zu sagen: ich glaub' ihn nicht?
Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst?
Wölbt sich der Himmel nicht da droben?

Liegt die Erde nicht hier unten fest?
Und steigen, freundlich blickend,
Ewige Sterne nicht hier auf?
Schau' ich nicht Aug' in Auge Dir?
Und drängt nicht Alles
Nach Haupt und Herzen Dir,
Und webt im ewigen Geheimniß
Unsichtbar sichtbar neben Dir;
Erfüll' davon Dein Herz, so groß es ist,
Und wenn Du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie Du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist Alles:
Nam' ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsgluth.

Einzelne Stellen aus den Werken eines Autors, namentlich aus Dramen herausgenommen, beweisen zwar nicht dessen Gesinnung, aber was ein Dichter erfahren und empfunden hat, das spricht er auch mit Wärme aus, darauf kommt er öfter zurück, und so sind Sammlungen wie die Shakespeare-Anthologie von Fr. Kreyßig oder die „Gedankenharmonie aus Goethe und Schiller" von Gottschall (Hamburg 1863, 2. Aufl.) immerhin charakteristisch. In den Lebens- und Weisheitssprüchen unserer beiden größten Dichter finden Sie eine solche Fülle von Anschauungen und Deutungen des göttlichen Lebens in Natur und Menschheit, einen solchen Kern sittlich-ernsten, auf das Höchste gerichteten Strebens — wobei es sehr interessant ist zu sehen, wie bei dem ruhigen, mehr zur Betrachtung als zum Handeln geneigten Goethe die Aussprüche über Gott und Welt, bei dem mehr praktisch bewegten Schiller die Aussprüche über Vaterland und Freiheit überwiegen —, daß ich die volle Ueberzeugung habe, es könne eine solche Antho-

logie auch auf das fromme Gemüth, das ja nie und nimmer sich vom Leben abschließen darf, die wohlthätigste Wirkung üben.

Es ist durchaus nicht meine Absicht, Goethe und Schiller zu specifisch-religiösen Charakteren stempeln oder die Ansicht aufstellen zu wollen, daß in ihren Schriften Christliches im kirchlichen Sinne geboten werde; ich möchte nur der Einseitigkeit Derer entgegentreten, welche Goethe und Schiller als Feinde christlichen Sinnes darstellen. Eine unbefangene Würdigung Goethe's finden Sie in O. Vilmar: Zum Verständnisse Goethe's, ferner in den ebenso klaren und durchsichtigen als gehaltvollen Vier Denkreden auf Lessing, Schiller, Goethe und Jean Paul (Gießen 1862) von Mor. Carriere.

Am meisten betonen seine Widersacher, daß er kein Politiker war. Wie konnte auch eine so gährende Zeit, wie die seinige war, einem Dichter, der nur Harmonie und himmlische Ruhe suchte, gefallen? Uebrigens bleibt sein Zurückziehen auf sich selbst in mancher Hinsicht ein Mangel, ein Flecken — aber wo im menschlichen Leben wäre auch Licht ohne Schatten? Ich theile Ihnen mit, was Carlyle über Goethe sagt.

Ueber Goethe's Bild in Frasers Magazin von Carlyle.

(Aus dem Englischen.)

„Leser! Hier siehst du das Bild von Johann Wolfgang „Goethe. So blickt und lebt jetzt in seinem 83. Jahre in seinem „kleinen freundlichen Kreise zu Weimar der aufgeklärteste, einfluß„reichste Mann seiner Zeit. Leser! In diesem Kopfe hat sich die „ganze Welt abgespiegelt, und zwar in solcher geistigen Harmonie, „wie nie wieder, seitdem unser Shakespeare uns verlassen; „selbst die Lumpenwelt, worin du mühsam kämpfst und wohl „auch strauchelst, liegt verklärt darin und authentisch offenbar.

„In dieser unserer verkehrten Zeit, wo die Menschen ihre

„alten Leitsterne verloren haben, Leuchtwürmern und Irrlichtern
„nachlaufen und in der Welterschütterung Alles in ein trübes Chaos
„zusammenstürzt, Hohe niedrig und Niedrige hoch werden, und bald
„hier ein König, dort ein Herzog auftaucht, sich einen Augenblick
„schwebend erhält und sich einbildet, er sei der Herr und Herrscher
„von Allen, und doch nur die oberste Schaumblase ist, welche
„schnell wieder platzt und sich mit den wüsten Fluthen vermischen
„muß — in dieser jämmerlichen Zeit, sage ich, wurden uns doch —
„dem gütigen Himmel sei Dank! — zwei große Männer zuge-
„sandt. Der eine schläft jetzt in St. Helena einsam unter des
„Weltmeers ewigem Wiegenliede, der andere freut sich noch des
„lieben Sonnenlichtes an den Ufern der Ilm. Groß war die
„Rolle, die jedem zugetheilt war; groß die Gaben, die jeder
„empfangen; aber merke dir den Unterschied: Bonaparte schritt
„durch die sturmbewegte Welt hin wie ein Alles verschlingendes
„Erdbeben, blitzend und donnernd und ein Reich über das andere
„hinstürzend; Goethe war wie ein sanftes, stilles Licht, bei dessen
„Schimmer jeder Wust wieder als eine Schöpfung erscheint. So
„ist denn auch Napoleon mit seinem Austerlitz, seinem Waterloo
„und Borodino hin und verschwunden, der Lärm seiner Thaten ist
„verklungen, wie der Lärm einer Balgerei in der Schenke. Der
„andere aber — er leuchtet noch immer mit unmittelbarem Lichte;
„seine gottbegeisterten Worte werden ewig in frischen Herzen
„wohnen und lebende und kräftige Denker begeistern. In funfzig
„Jahren wird, was er gedacht, zur Sprache der Tageblätter hin-
„abgedrungen sein, und nach seinen Winken wird man Gesetze
„machen; ja, dieser Mann muß die Welt beherrschen.

„Leser! Dir selbst, wer du auch seist, gibt er in diesem
„Augenblicke einen Rath, gibt dir das Geheimniß seiner poetischen
„Alchymie preis, es heißt: Gedenke zu leben! Ja, dein Leben,
„und wärest du einer der elendesten Jammersöhne der Erde, ist

„kein eitler Traum, sondern eine ernste Wirklichkeit. Es ist dein, „es ist Alles, womit du der Ewigkeit entgegen treten kannst. „Wirke denn, wie er es gethan — wie ein Stern ohne Hast, „doch ohne Rast. — Lebe wohl."

Lesen Sie das schöne Buch, das neuerdings ein Engländer Ch. Lewes*) über ihn geschrieben, wie warm dieser von Goethe's Leben und Werken spricht! Lesen Sie seines treuen Jüngers Eckermanns Gespräche mit Goethe, um den großen Geist eben so hoch zu ehren, als innig zu lieben.

Jakob Grimm, der große deutsche Sprachforscher, der den großen deutschen Dichtern nun auch in's Ewige nachgefolgt ist, hat sich (in seiner Rede auf Schiller, 3ter Abdruck, Berlin 1860) auf eine eben so schöne als würdige Weise über die religiöse Seite des Goethe'schen und Schillerschen Genius ausgesprochen. Aus Männern — so fragt er — deren Herz voll Liebe schlug, in denen jede Faser zart und innig empfand, wie könnte gekommen sein, das gottlos wäre?

Nun leben Sie wohl, liebe, theure Freundin, verschließen Sie aber den Brief in Ihr Pult und das Gelesene in Ihr Herz, denn Sie werden schlechten Dank verdienen, wenn Sie damit vorgefaßte Meinungen bekämpfen wollten.

Fünfundsechzigster Brief.

Ei, wer hat Ihnen gesagt, liebe Freundin, daß nur Goethe ein Dichter sei und seit ihm nichts Klassisches gedichtet worden sei? Ich habe Ihnen nur darum angerathen, mit Goethe's

*) Sprich Louis.

Schriften anzufangen, weil sie ihrer plastischen Schönheit wegen eine harmonische Bildung begründen und vor jeder Verirrung des guten Geschmacks bewahren: denn wir finden in denselben weder den weinerlichen Ton überspannter Empfindlichkeit, der alle Herzen muthlos macht, noch jene unheilige Sprache, die da Tugend, Sittlichkeit und Gottesfurcht ausrotten will. Sind Sie so ganz eingelesen in Goethe's Poesie, dann werden Sie auch seine Milde, mit welcher er andere Dichter zu beurtheilen pflegte, erben und nicht, wie wir Deutsche oft pflegen, an jeder Blume mängeln und quängeln, die unser Helikon erzeugte und täglich noch erzeugt. Denn es ist ja erfolgt, was Goethe in seinem Vermächtnisse prophezeite: „daß neue Sonnenaare fliegen und ein mildes Licht sich ergießen werde, bei dessen Wiederschein die spätern Enkel werden sehen lernen,

Um in prophetisch höheren Geschichten
Von Gott und Menschen Höh'res zu berichten."

Nicht abgeschlossen mit Goethe ist die Poesie der Deutschen, vielmehr beginnt erst mit ihm das zweite Blüthenalter derselben, denn das erste war der Minnesang, und vor Goethe fing es eben nur erst an zu keimen. Nur wird es mir schwer, aus dem großen Chore die Besten auszufinden, um sie Ihnen zu nennen und zu empfehlen, weil des Guten so viel und redliches Bestreben beinahe bei Allen vorhanden ist. Soll ich Ihnen die allerliebsten Kinderlieder, wie sie kein Volk und keine Zeit hat, die Kinderlieder und Märchen von Güll, Hey, Enslin, Hoffmann erwähnen? oder die neuen Minnesänger aus Schwaben, Uhlands Freunde oder Jünger: Gustav Schwab, Gustav Pfizer, Justinus Kerner, der trotz seiner Geisterseherei doch humoristisch und immer liebenswürdig bleibt, und Ed. Mörike, der tiefe Gemüthlichkeit mit maßvoller Klarheit verbindet? oder die

Schlesier alle und die Preußen, die Sachsen und die Oestreicher? Ein Lied von Eichendorff, in welchem die romantische Schule einen schönen reinen Nachklang fand, schreibe ich Ihnen her, damit Sie sehen, wie sie lustig klingen — unsere Lieder:

Der frohe Wandersmann.

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt,
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Strom und Feld.

Die Trägen, die zu Hause liegen,
Erquicket nicht das Morgenroth,
Sie wissen nur vom Kinderwiegen,
Von Sorgen, Last und Noth und Brod.

Die Bächlein von den Bergen springen,
Die Lerchen schwirren hoch vor Lust.
Wie sollt' ich nicht mit ihnen singen
Aus voller Kehl' und frischer Brust?

Den lieben Gott laß ich nur walten;
Der Bächlein, Lerchen, Wald und Feld
Und Erd' und Himmel will erhalten,
Hat auch mein' Sach' auf's Best' bestellt!

Noch eins vom Grafen Auersperg (Anastasius Grün), das zwar ernster klingt, doch nicht weinerlich, sondern männlich zuschreitend und lebensmuthig:

Die Einsamen.

Einsam stand ein grauer Felsen
Mitten in das Meer gesä't;
Fast schon wollt' ich ihn beneiden,
Daß er einsam, fest doch steht.

Einsam auf dem grauen Felsen
Grünt' ein Baum, gar stolz und kühn;
Fast schien mir der Baum zu loben,
Daß er einsam, doch so grün.

Einsam kreist um Baum und Felsen
Eine Lerche leicht beschwingt;
Fast wollt' ich sie glücklich preisen,
Daß sie noch so fröhlich singt.

Aber Felsen, Baum und Lerche,
Jetzt beneid' ich euch nicht sehr!
Denn es warf ein Stoß des Windes
Schnell den einzlen Baum in's Meer.

Müd' in's Wasser sank die Lerche,
Eh' die Schwestern sie erreicht;
Und die Fluthen unterwühlten
Selbst den Fels, den einzlen, leicht!

Ach, da mußt' ich euer denken,
Dichter meines Vaterland's,
Die ihr einzeln, fern den Brüdern,
Wähnt zu pflücken euren Kranz.

Gegen Nord und Süd und Osten
Steht ihr sehnend hingewandt,
Ach, doch alle mit dem Rücken
Gen das eigne Vaterland!

Einzle Felsen nur im Meere,
Einzle Bäume seid ihr nur,
Einzle Lerchen einsam singend
In dem öden Luftazur.

Trotz'ge Lerchen, rückt zusammen!
Irre Lerchen, sammelt euch!
Stolze Bäum', umrankt, umschlinget
Euch in Zweig und Wurzeln reich!

Laßt uns sein ein Wall von Felsen,
Der als Damm, gar stolz und fest,
Von dem Meere der Gemeinheit
Sich nicht unterwühlen läßt!

Laßt uns sein ein Wald von Bäumen,
Im Vereine doppelt grün;
Ueber den verschlung'nen Wipfeln
Rauscht der Sturm unmächtig hin!

Laßt uns sein ein Chor von Lerchen,
O, dann klingt es doppelt schön,
Der Gesang von hundert Kehlen,
Wirbelnd in die Sonnenhöh'n!

Wie er sie zusammenruft, der wackere Harfner! Das klingt voller und kräftiger, als was die Romantiker vor 50 Jahren gesungen, und hat auch Liebreiz und Anmuth rücksichtlich des Inhalts sowohl, als der Sprache.

Die allgemeine Bildung, die zur Vollendung ihrer Form gelangte Sprache, die Leichtigkeit der Herausgabe im Druck haben auch die Frauen auf den Parnaß gerufen und manches schöne Talent ist da offenbar worden. Aber auch manches verschrobene Wesen hat sich offenbart; so ist Bettina Arnim, das einst von herzinniger Liebe zu Goethe gequälte Kind, eine wahre Sibylle der romantischen Literatur geworden, mit ihrer Naivetät coquettirend, mystisch und prophetisch und phantastisch umherfahrend und doch nie in den reinen Aether der Poesie eindringend. Sie wollte eine neue Naturreligion erfinden und die menschliche Gesellschaft umgestalten, damit die wahre „Natureinfalt" herausgebildet würde! Louise Mühlbach will in ihrer Poesie die Wirren der Gesellschaft lösen, liberale Statsformen in's Leben rufen und ein neues sittliches Zeitalter herbeiführen; aber sie vergißt, daß wahre Sittlichkeit und wirkliche Versöhnung der Lebens-

conflicte nur aus dem christlichen Gemüthe heraus lebendig sich entwickeln. Aller Duft und alle höhere Weihe muß aus der Poesie der Frauen schwinden, wenn religiöser Sinn und Glaube nicht in ihren Herzen lebt. So bleibt die Richtung der so geistreichen Gräfin Hahn-Hahn doch eine verkehrte, weil sie aus dem Widerspruche ihrer Weltauffassung mit der Bestimmung des Weibes nie herauskommt. Obwohl sie sich bekanntlich längst bekehrt hat und in den Schoß der katholischen Kirche aufgenommen ist; obwohl sie nun fromme Romane schreibt und darin recht eigentlich ihr Tagewerk erkennt: so kann doch ein solches in Extremen hin und hergeworfenes Leben nichts Erquickliches hervorbringen. Wie wohlthuend spricht uns in den Romanen der Johanna Schopenhauer die weibliche Harmonie an und wie wenig ersetzt die neuere geistreich pikante Darstellung jene Klarheit und Wärme des Gemüths! Viel Gesinnungsvolles ist in den Gedichten des Fräulein Adelheid von Stolterfoth und der Freiin Anna Droste von Hülshof: letztere ist ein so tief-poetisches Gemüth voll ursprünglicher Kraft und Wahrheit, daß sie unter unseren besten neuen Poeten eine würdige Stelle behauptet. Leider hat sie mit einem gewissen aristokratischen Tic von Selbstgenügsamkeit sich oft sprachliche Härten, Freiheiten und Willkürlichkeiten erlaubt, welche den Genuß ihrer Gedichte wegen der sprachlichen Incorrectheit und der starren ungefügen Form verkümmern. Doch ich fahre nicht fort, viele Namen aufzuzählen, da ich überzeugt bin, Sie haben den leitenden Gedanken bei der Auswahl wohl gefaßt. Es bleibt immerhin merkwürdig, wie die weibliche Literatur in der letzteren Zeit einen so großen Aufschwung genommen hat. Der deutsche Geist bleibt doch der allseitigste auf der ganzen Erde. Sollen Sie erkennen, welcher Schärfe des Gedankens, welcher Tiefe in geistreicher Welt- und Menschenauffassung der weibliche Genius fähig ist, so lesen Sie „Rahel. Ein Buch des An-

denkens für ihre Freunde. Herausgegeben von Varnhagen von Ense." Die Rahel war ein eminent kritischer Geist, ihre Stärke beruhte mehr in der Negation, als im positiven Schaffen. Den inneren Frieden, das gemüthliche Gleichgewicht einer mit Gott und Welt versöhnten Seele dürfen Sie bei solchen Geistern nicht suchen.

Nun sollte ich Ihnen von den neuesten Erscheinungen unserer lyrischen, epischen und dramatischen Literatur sprechen. Aber ich müßte, um nur die Legion von Dichtern und Gedichten, von Romanen und dramatischen Arbeiten zu nennen, allein noch ein ganzes Buch schreiben. Anstatt einer bunten Reihe von Namen gebe ich Ihnen lieber einige Gedanken als leitende Gesichtspunkte, um sich in dem Chaos der übermäßigen Production zurecht zu finden.

Was zuerst die lyrische Poesie betrifft, so ist diese bei keinem andern Volke so reich und mannichfaltig, als bei den Deutschen; denn bei keinem andern Volke findet sich der eigenthümliche Hang, in der Empfindung und Phantasie, im Denken und Fühlen sich so in das Innerste des Subjects zu vertiefen und von der gegenständlichen (objectiven) Welt so abzusehen, als bei dem deutschen. Darum ist die Stimmung des Deutschen überwiegend lyrisch, darum ist aber auch eine wahre Leidenschaft da, das einzelne subjective Leben poetisch zu verkörpern, das Innere des Gefühls nach außen hin erklingen zu lassen. Das Lied ist in Deutschland eine Nationalleidenschaft, darum aber auch ein Gemeingut geworden, wie in keinem andern Lande. Noch war keine Zeit der Noth so groß, daß uns das Lied, das tröstende und erhebende, versagt gewesen wäre; und immer noch flüchtete jeder edlere Sinn aus dem Drucke der Wirklichkeit in die Idealität. Dieser Zug, das wirkliche Leben zu idealisiren, hat sogar die Volksgesänge nach Ständen gegliedert; wir haben Soldaten-, Jäger-, Handwerks-

burschen-, Studentenlieder. Wenn nun aber einerseits die deutsche Lyrik an Tiefe und Innigkeit die Poesie aller andern Völker übertrifft, so ist doch auf der andern Seite nicht zu verkennen, daß eine Unzahl lyrischer Dichter unter uns aufgestanden ist, die besser gethan hätten, ihre Lyra an die Wand zu hängen oder fortzuwerfen. Es ist so viel Mittelmäßiges, so viel Unwahres und Halbwahres und Unnatürliches in unsere Poesie gekommen; unsere Almanache und Unterhaltungsblätter sind so überfüllt mit schlechten Erzeugnissen der dichterischen Muse, daß man ordentlich Furcht bekommt, Gedichte zu lesen. Mag immerhin Jeder, dem es gefällt, seine Wonne und seinen Schmerz austönen im leichtbeflügelten Worte, aber er behalte sein Eigenthümliches für sich und stelle sein kleines Leiden nicht als Weltschmerz hin. Diese stets das liebe Ich im Auge behaltende und vergötternde Richtung spricht sich auch vielfach in Karl Siebels Gedichten aus (Leipzig, 1856), der in seinem „Glaubensbekenntniß“ singt:

„Ich glaub' an mich und glaube an die Liebe.“

Desgleichen sind die „Blüthen der Nacht“ von Amara George mit ihrem Schmerzgefühl nichts als Reflexion, die wohlgefällig diese mit der Phantasie ausgeschmückten Schattenbilder betrachtet, lediglich um der Selbstbespiegelung willen. Doch bricht durch diesen willkürlich verdichteten Nebel das Natürliche oft unwillkürlich wie ein reiner Sonnenblick hervor.

Auch die ernsteren Töne religiöser Lyrik finden bei unserer Generation Anklang, wenn sie aus einem vollen Herzen kommen, das seine Gefühle sich nicht vom dogmatischen und dogmatisirenden Verstande zurecht schneiden läßt oder auf confessionelle Parteizwecke ausgeht. Mit vollem Rechte haben u. A. die „frommen Lieder“ (1852) und „Gedichte“ (1854), denen die „neuen frommen Lieder und Gedichte“ folgten, von Julius Sturm (Pfarrer in Köstritz),

ferner die lieblichen frischen „Palmblätter" und die Pfingstrosen (Stuttgart 1856, in 2ter Auflage) von K. Gerok (Prälat und Oberhofprediger in Stuttgart) freundliche Aufnahme gefunden und schnell sich folgende Auflagen erlebt, weil in ihnen das Biblische, Christlich-Religiöse zugleich das Reinmenschliche ist, das in fließender, ungezwungener, schöner Sprache sich darstellt. Daß Gerok auch ein Meister in weltlicher Lyrik ist, können Sie aus seiner neuesten Gabe: „Blumen und Sterne" (Stuttgart und Leipzig, 1868, in erster Auflage erschienen) ersehen. Ihm ist die Erde mehr als ein bloßes Jammerthal; sein Dichterauge weiß das unendliche schöpferische Leben der Gottheit auch im natürlichen und creatürlichen Leben des Diesseits zu schauen und mit zartem poetischem Sinn, der überall auf inniger Empfindung ruht, erschließt er dem Gemüthe das Schöne in Welt und Zeit, auf Flur und Feld.

Die Lyrik hat einen außerordentlichen Umfang, da ihr Gebiet schwer abzugrenzen ist und epische und lyrische Formen immer mehr verschwimmen. Wenn man sonst geneigt war, den norddeutschen Dichtern die überwiegende Reflexion vorzuwerfen und den süddeutschen das vollere Gemüth zu vindiciren: so gilt dies mindestens nicht mehr für die neueren. So z. B. drängt sich auch bei den östreichischen Dichtern mannichfach die erkältende Reflexion ein, die wohl Geist und Phantasie zum Gedicht mitbringt, ohne den vollen Pulsschlag der poetischen Empfindung zu gewinnen. Als Beispiel stelle ich Ihnen Graf Auersperg, unter dem Dichternamen Anastasius Grün bekannt, auf. In wie mannichfaltigen zarten und bilderreichen Weisen weiß dieser Dichter seine Leiden und Freuden auszudrücken, wie ist er ein wackerer Kämpfer für Freiheit und Recht, wie hat er ein Herz, nicht bloß für sich, sondern für die Welt! Aber merkwürdig, wir fühlen bei aller kunstreichen Composition und allem Glanz der Bilder zuweilen das Gemachte, von

gewissen politischen und socialen Gedanken äußerlich Bewegte, und selbst die Form will sich oft nicht abrunden, weil die Einheit der Empfindung fehlt. So kommen in J. N. Vogl viel lyrische Nachtstücke und trübe, grauenhafte Romanzenstoffe vor; so läßt Christian Freiherr von Zedlitz sich seine Eigenthümlichkeit häufig durch Nachahmung Heine'scher Anschauungen und Formen verkümmern. Auch bei Alfred Meißner fehlt es nicht an Hinneigungen zu Heine und Lenau, zu Lord Byron und George Sand; aber sein Geist ist so gesund und frisch, daß er sich weder von der Blasirtheit und Skepsis des Einen, noch von der Melancholie und Gefühlsmystik des Andern, noch von dem Emancipationsschwindel des Dritten gefangen nehmen läßt. Wie er in seiner ersten bedeutenden Dichtung „Ziska" (ein aus einzelnen Gedichten bestehendes lyrisches Epos) nicht das Hussitenthum als solches, sondern den freien energischen Geist der Opposition, welcher die Fesseln politischer, kirchlicher und socialer Orthodoxie bricht, feierte: so geht durch alle seine Gedichte, Dramen (das hervorragendste ist, „das Weib des Urias") und Romane („die Sansara", „Schwarzgelb", „die Kinder Roms") der Kampf wider Alles, was die persönliche Freiheit, was das Geistes- und Gemüthsleben einschnüren und knechten möchte und sich dem Fortschrittsdrange der Zeit entgegensetzt. Von mancher Ueberspannung des Freiheitsstrebens, von jenem heißblütigen Oppositionsdrange, der sich in's Wesenlose und in die bloße Negation verliert, insbesondere von dem ebenso unpraktischen als unklaren Idealismus der Socialdemokraten, in dem sein früherer Freund und Landsmann Moritz Hartmann befangen geblieben ist, hat sich Alfr. Meißner glücklich losgemacht. Manche seiner späteren lyrischen Gedichte sind von hoher Formenschönheit und reichem geistigen Gehalte.

Glücklicher im leichten freien Wurf und durchschlagender

in der scharf ausgeprägten Form seiner Gedichte war Ferdinand Freiligrath. Dieser rheinländische Dichter ward schnell populär, würde jedoch eine nachhaltigere Wirkung hinterlassen haben, wenn er nicht einseitig die Richtungen des socialen und politischen Lebens verfolgt und darüber oft die Reinheit der Poesie, welche sich zu keinen Parteizwecken mißbrauchen läßt, verloren hätte. In leichter, gefälliger Composition wohlklingender Verse, in lebendiger Zeichnung von Landschaften und Völkerscenen, in blühender Phantasie ist Freiligrath einer der ersten unserer Lyriker, wenn er auch oft im Haschen nach dem Fremdartigen, das selbst im Reim auch sich vernehmlich machen soll, in das Gekünstelte geräth. Sein langer Aufenthalt in England ist unserer Literatur vielfach zu Gute gekommen durch die trefflichen Uebersetzungen englischer Gedichte, die uns Freiligrath liefert. Vor Kurzem erschien auch (bei Cotta) seine sehr gelungene Uebersetzung des epischen, die Sagen der Odjibbeway-Indianer zusammenfassenden Gedichts: the Song of Hiawatha von Longfellow, einem beliebten nordamerikanischen Dichter.

Zu den Dichtern, welche Nord und Süd im deutschen Gemüth glücklich vereinen, gehört Emanuel Geibel, einer unserer hervorragendsten Lyriker, in welchem sich die eigenthümlichen Vorzüge, aber auch die Schwächen unserer neueren Lyrik am eindringlichsten offenbaren, so daß man ihn als den Typus des gegenwärtigen Liedergesanges nicht mit Unrecht hingestellt hat. Was die Heroen unserer klassischen Epoche, ein Lessing, Herder, Goethe und Schiller an Biegsamkeit und Bildsamkeit, Formenfülle und Formenklarheit, Ton und Klang unserer Muttersprache kämpfend errungen haben, das wird ihren Nachkommen fast mühelos geboten, sie brauchen nur hineinzugreifen in die aufgespeicherten Schätze, auszuwählen und geschickt zu componiren; sie finden bereits eine Sprache, „die für sie dichtet und denkt".

Anklänge an die genialen Vorgänger, an deren Motive und Wendungen, Formen und Bilder, Rhythmen und Versmaße sind fast unvermeidlich und die Gefahr liegt nahe, daß der Gedanke und das Gefühl sich nicht von Innen heraus seine poetische Form bildet und schafft, sondern daß Form und Melodie bereits vorhandener Gedichte den Impuls zu neuen ihnen nachgesungenen geben, indem sie im empfänglichen Gemüthe nachklingen. Dieser Gefahr ist auch E. Geibel nicht immer entgangen, so daß wir trotz des musikalischen Wohllautes einer durchgebildeten Form nach dem ersten reizenden Eindruck des Gedichts bald eine gewisse Leere verspüren, die auf den Mangel eines ursprünglichen poetischen Inhalts hinweist. Aber in nicht wenigen seiner Lieder und Gedichte empfinden wir doch zugleich mit dem süßesten Zauber der Sprachmelodie auch das schöpferische Dichterleben in der ganzen Frische und Fülle eines ungebrochenen Gemüths, das Gott und Welt rein in sich aufgenommen, das Sinnliche mit dem Uebersinnlichen versöhnt und von modernem Weltschmerz sich ebenso frei erhalten hat wie von moderner Frömmelei und Ziererei, von welcher sich z. B. Oscar von Redwitz, dessen berühmte „Amaranth" Ihnen nicht unbekannt geblieben ist, keineswegs frei erhalten hat. Uebrigens wäre es ungerecht, den vollen lyrischen Brustton, der diesem Dichter zu Gebote steht, nicht anerkennen zu wollen. Auch in den Liedern aus der Amaranth finden sich werthvolle Perlen. Was aber bei Geibel so wohl thut, ist dieses, daß seine religiöse Innigkeit und Wärme nie die „fromme Tendenz" verspüren läßt, daß bei ihm Gottseligkeit und Weltseligkeit in gesunder Weise sich einen. Die „Juniuslieder" waren bald nach ihrem Erscheinen durch ganz Deutschland verbreitet, und die „Gedichte" dieses liebenswürdigen Dichters wetteifern in der Zahl neuer Auflagen mit denen von Chamisso und Rückert, Uhland und A. Grün.

Soll die Lyrik nicht in phantasischer Selbstgenügsamkeit und Formlosigkeit verschwimmen, so muß sie fort und fort sich wieder am Natur- und Menschenleben stärken, und es ist ein erfreuliches Zeichen, daß die Liebe zu einem innigen Verkehr mit der Natur nicht ab-, sondern zunimmt. Die „Alpenrosen", von schweizerischen Dichtern herausgegeben, sind so frisch und rosig, daß sie ihren Namen rechtfertigen. Auch K. Mayer hat unter seinen kleinen Naturliedern viel Schönes. Ueberhaupt ist eine gewisse Richtung auf das Natürliche, naturfrische Individuelle in der neuesten Lyrik nicht zu verkennen. So in den Gedichten J. G. Fischers (Stuttgart, Cotta, 2 Aufl. Neue Gedichte ebendas. 1865), der seine neuesten Gedichte (ebendaselbst 1870) „den deutschen Frauen" gewidmet hat. Fischer ist eine gute, liebe Schwabennatur, durch und durch Gemüth, offen für Alles im Natur- und Menschenleben, was ein edles Herz, das in den Wirren der Gegenwart seinen Glauben und seine Hoffnung sich nicht rauben läßt, rühren und begeistern kann. Es gelingt ihm gleicherweis der naive Ton der Idylle wie der sentimentale des Pathos, wie solches aus redlicher Theilnahme an den Kämpfen und Strebungen der Gegenwart sich entwickelt.

Durch eigenthümliches poetisches Ringen und Streben ausgezeichnet sind die Gedichte von H. Lingg. In der Vorliebe für das Schauerliche, Düstere, für die Nachtseite des Lebens erinnert Lingg an Lenau, aber nicht zu seinem Vortheil, denn es fehlt ihm Lenau's tragischer Witz, tiefe durchschlagende Natursymbolik und auch Lenau's warmes Herz. Immerhin bleiben solche Naturbilder oder scharfgefaßte Zeichnungen des Menschenlebens, wo das Gewaltige, Zerstörende, Wilde und Dämonische vorwaltet, das, was dem Dichter am besten gelingt. So in „Attila's Schwert":

Unterm Eichbaum auf der Haide
Liegt ein Riesenschwert uralt,
Oft in seiner dunkeln Scheide
Zuckt es durch den Felsenspalt.

Heimlich warten Gnom und Elfe
Wachsam bei dem großen Schatz!
Aber Eber nur und Wölfe
Wissen den gefeiten Platz.

Endlich finden's Hunnenkrieger,
Attila empfängt den Hort,
Und er ruft: Als Weltbesieger
Grüßt mich hier ein Götterwort.

Spricht's und schwingt das Schwert der Ahnen
Wie zum Wurf nach West empor,
Allen Hunnen und Alanen
Schien es wie ein Meteor.

Hoher Wiederschein am Himmel
Dehnt sich wie Kometenglanz;
Durch die Luft ein Schlachtgetümmel
Hört der Kaiser in Byzanz.

Hört's und ruft den Astrologen,
Der ihm nun, wie Alles schweigt,
Auf des Bospors dunkeln Wogen
Schwanke, blasse Sterne zeigt:

„Kaiser, Gott und Götter schlafen,
Deine großen Feinde nah'n,
Mische Gift und opfre Sklaven,
Thaten hast du nie gethan."

Da ist die mit einzelnen kühnen und grellen Pinselstrichen hingeworfene Zeichnung ganz am Platz. Wo es aber gilt, für die Wiedergabe antiken Lebens auch die Klarheit und Fülle antiker Plastik zu gewinnen, oder Reisebilder in Freiligrath'scher Helle

und Gegenständlichkeit zu malen, oder volle lyrische Klänge aus vollem in sich befriedigtem Gemüthe heraus erklingen zu lassen: da sehen wir bloße Anläufe, die ihr Ziel nicht erreichen — es ist, als könnte der Dichter aus dem Nebel und Dämmerlicht seiner Subjectivität nicht heraus. Daß die Reflexion fast überall sich auch in die Empfindung mischt, wird Ihnen bei aufmerksamer Prüfung Lingg'scher Gedichte nicht entgehen. Ergreifend ist das „Lied" der todtkranken Braut, obwohl auch hier die Redende selber ihren Schlummer und Kummer betrachtet und beschreibt.

Immer leiser wird mein Schlummer,
Und wie Schleier liegt mein Kummer
　　Zitternd über mir.
Oft im Traume hör' ich dich
Rufen draus vor meiner Thür,
Niemand wacht und öffnet dir,
　　Ich erwach' und weine bitterlich.

Ja, ich werde sterben müssen,
Eine andre wirst du küssen,
　　Wenn ich bleich und kalt,
Eh' die Maienlüfte wehen,
Eh' die Drossel singt im Wald;
Willst du mich noch einmal sehen,
　　Komm', o komme bald!

Was die dramatische Poesie betrifft, so hat diese es nach Goethe und Schiller noch zu keinem neuen kräftigen Aufschwung bringen können, obwohl einzelne sehr gelungene und wahrhaft poetische Dramen erschienen sind. Das Drama feiert den thatkräftigen, handelnden Menschen, es bedarf großer Charaktere, die, auf nationaler Grundlage ruhend und aus volksthümlichem Boden erwachsen, auch alsbald im Herzen des Volkes Anklang und Wiederhall finden und verstanden werden.

Wohl haben uns Deutschen nun die großen Tage der Gegenwart neben einem Waffenruhm ohne Gleichen eine wahrhaft brüderliche Einigung alle der einzelnen so lange entfremdeten Stämme gebracht. Aber vordem haben wir uns allerdings kaum als ein Volk fühlen und also auch keine nationale Wirksamkeit im Ganzen und Großen entfalten können, und so hat uns denn auch das öffentliche thatenvolle Leben gefehlt, das den rechten Stoff und Hintergrund für das Drama zu bieten vermöchte. Was half es uns, wenn wir die Heldengestalten der Vorzeit, einen Friedrich Rothbart und Moritz von Sachsen oder den Arminius und die Nibelungenhelden sogar heraufbeschwuren — es blieben Bilder für die Phantasie, welchen das Leben keine Wirklichkeit entgegenhält. Dem Leben des deutschen Volkes fehlte bisher noch der hochgehende Rhythmus, der große Stil, den z. B. das englische Volksleben charakterisirte. Auf seiner Studirstube kann der Dichter die Welt nicht kennen lernen, und sollen seine Stücke durchschlagen, so müssen sie von der Kraft der ganzen Nation durchdrungen sein. So war es bei Shakespeare. Weichheit der Empfindung und Gedankenreichthum hätten wir schon; doch das reicht im Drama nicht aus. So kam es, daß unsere Literatur wohl eine Fülle dramatischer Dichtungen gewann, die Bühne aber wenig durchschlagende, das Publicum begeisternde und fesselnde Stücke. Das Bücher-Drama, das man ruhig daheim hinter dem Ofen liest, ist recht eigentlich in Deutschland zu Hause. Wir haben romantische Dramatiker wie Heinr. v. Kleist, und Dramen, die sich in der Weise von Goethe's Iphigenie der idealistischen Form der griechischen Tragödie nähern — wir haben gefühlsselige lyrische Dramen mit wohlgereimtem vollklingendem Vers, und trockene epische, in denen die Erzählung die Handlung überwiegt; auch fehlt es nicht an reckenhaften Kraftdrama's, wie Hebbels Nibelungen,

die mit gewaltiger Leidenschaft der zahmen Gegenwart zu imponiren suchen. Auch die antike Schicksalsidee wurde mit deutscher Gespenster- und Räuberromantik verschmolzen auf die Bühne gebracht, wie in Grillparzers „Ahnfrau", während der historische Trieb und eine mehr nüchterne, nur das Bedürfniß der Bühne in's Auge fassende Richtung, wie Raupachs Tragödieen aus der Hohenstaufenzeit, auf bedeutungsvolle Epochen der deutschen Geschichte zurückgriff. Von den Extremen eines überschwenglichen Idealismus und eines engen leicht in's Spießbürgerliche verfallenden Kotzebue'schen und Iffland'schen Familien-Drama's suchten sich — nicht ohne Erfolg — neuere dramatische Dichter, wie Gutzkow, Laube, Freytag, Mosen, R. Gottschall fern zu halten und wie sie mit regstem Interesse an der Entwickelung des nationalen Geistes sich betheiligten, so betraten sie auch den rechten Weg, eine national deutsche Bühne zu Ehren zu bringen. Für die Tragödie im höhern Stil, wie sie die Griechen hatten, ist unsere skeptische (zweifelnde), verstandesklare, industrielle Zeit nicht gemacht; wohl aber für das aus der Geschichte unseres Volkes schöpfende Schauspiel und für das Lustspiel, das die lächerlichen, schwachen und widerspruchsvollen Seiten unseres geselligen wie unseres politischen Lebens mit scharfen Schlaglichtern beleuchtet. Je mehr und je besser wir uns als Nation fühlen, desto mehr und besser wird auch das Drama, insbesondere das Lustspiel gedeihen. Bald nach dem ersten nationalen Aufschwung, den seit dem dreißigjährigen Kriege das deutsche Staatswesen genommen, ich meine nach der glücklichen Beendigung des siebenjährigen Krieges durch Preußens großen Friedrich, hatten wir auch ein hervorragendes Lustspiel — Lessings Minna von Barnhelm. Der glorreiche Kampf von 1870 und 71, der das übermüthige Frankreich niedergeworfen, Deutschland aber zur Einheit und natio-

nalen Kraft geführt hat, der wird, wie auf unser ganzes geistiges Leben, so insbesondere auf die dramatische Dichtkunst belebend und befruchtend wirken.

Mit dem Roman ist es der gleiche Fall, wie mit dem Drama; er wird in dem Maße gedeihen, wie unser öffentliches und gesellschaftliches Leben sich entwickelt und hebt. Bis auf die neueste Zeit mußte der deutsche Romandichter, was ihm an lebendiger Charakteristik abging, durch Entwickelung von Gedanken und Empfindungen, durch feine Bemerkungen über Kunst und allgemein menschliche Verhältnisse ersetzen, und in dieser Hinsicht haben die deutschen Romane oft bedeutenderen Gehalt als die ausländischen. Aber sie gefallen weniger und dringen weniger in die Massen, weil sie zu viel geistige Arbeit verlangen, zu ausschließlich für Gelehrte oder Künstler oder die „vornehme Gesellschaft" geschrieben sind, als für die Nation als solche. Seitdem Walter Scott in ächt genialer Weise gezeigt hat, eine ganze Zeitepoche, ein ganzes Volksleben in den Rahmen einer Erzählung zu fassen, ist der historische Roman zur größten Bedeutung gelangt, und der Stoff des Romans überhaupt ist bedeutender geworden. In dem breiten Bette dieser Kunstform kreuzen sich nun freilich alle möglichen Strebungen (Tendenzen); wir haben politische, sociale, christliche, Ritter-, Räuber-, Geister-, Schmutz- und Wollustromane, sentimentale Liebesromane und weltschmerzliche Zerrissenheitsromane. Doch sind die „empfindsamen" Romane ausgestorben und zum Theil in die Reisebeschreibungen übergegangen, die Räuber- und Spukromane nur noch in den kleinen Bibliotheken zu finden. Der Fortschritt zum Bessern ist nicht zu verkennen, und wir sind auf dem besten Wege, es zu einer so vollendeten Form wie bei den Engländern zu bringen. Wie schwer es hält, daß selbst unsere besten Novellisten die einheitliche Form des Romans gewinnen, zeigen

u. A. die „Problematischen Naturen“ von O. Spielhagen, durch welchen Roman der Dichter seinen Ruhm begründete. Um an frühere Productionen zu erinnern, so sind zwei Romane, die ich zu dem Besten ihrer Art zähle, unvollendet geblieben. Ich meine den „Geisterseher“ unsers Schiller und den „Aufruhr in den Cevennen“ von Ludwig Tieck. An letzterem Werk können Sie sehen, wie der Dichter den historischen Stoff vergeistigen muß, wenn uns die gemeine Wirklichkeit der Thatsachen in einer neuen gleichsam erhöhten Wirklichkeit und Wahrheit erscheinen und mit diesem urkräftigen poetischen Leben unser Gemüth ergreifen soll. So hat es, um Ihnen ein neueres Werk zu nennen, H. König in „Williams Dichten und Trachten“ meisterhaft verstanden, das Leben des großen Shakespeare auf ästhetische Weise uns lebendig gegenwärtig zu machen. Viel weniger gelungen sind Königs „Klubisten“; da ist die Historie nicht verklärt im Aether der Poesie, sie ist bloß nacherzählt, poetisch ausgeschmückt und erweitert, nicht zum zweiten Male erschaffen in der Dichterseele. Der scharf zergliederte Verstand und psychologische Blick entschädigt nicht für den poetischen Duft und die ästhetische Wirkung. Ich mache Sie aufmerksam auf Immermanns „Münchhausen“ mit der ächt volksthümlichen, unübertrefflich gezeichneten Gestalt des westfälischen Dorfschulzen; es ist viel Humor im ganzen Roman, wenn auch an frühere Muster erinnernd.

Immermanns Münchhausen ist (wenn man nicht noch weiter auf Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehe“ zurückgehen will) das Vorbild der Dorfgeschichten geworden, welche das Idyllische mit dem Romantischen verschmelzend zu dem schon sehr abgenutzten Stoff, der für die Romane aus der Aristokratie des Geistes oder der Geburt entnommen ward, einen erfrischenden Gegensatz bildeten. Den größten Ruhm auf diesem Gebiete hat

B. Auerbach durch seine Schwarzwälder Dorfgeschichten errungen, die seit 1843 erschienen und zu denen er später noch manchen schönen Beitrag lieferte, so das Barfüßele (1856), ein liebliches romantisches Idyll. Sein neuester Roman führt den bedeutsamen Titel „Auf der Höhe" und zeigt in der That den beliebten Erzähler auf der Höhe seines Talentes. Allerdings fehlt es in diesem Roman wie in den Dorfgeschichten nicht an übertriebener Natürlichkeit und an jenem Hang zu sentimentaler Reflexion, der uns mitten in der Freude über die so frisch dem Volke abgelauschte Naivetät wieder plötzlich an den Berthold Auerbach erinnert, welcher eine Amme wie im Lehrbuch pädagogische Regeln entwickeln oder gleich in ihrem ersten Zusammentreffen mit der Gräfin Irma dieser eine Sittenpredigt halten oder vom Gewächshause berichten läßt:

Da ist ein Haus, das ist von Glas, darin wohnen die Blumen!"

Auch fehlt es nicht an inneren Widersprüchen bei der Hauptheldin des Romans, der genannten Irma. Dennoch aber ist nicht nur die Erzählung meisterhaft fließend und klar, niemals langweilig oder trocken, es stellt sich auch in den Figuren der Amme, ihres Mannes, ihrer Schwiegermutter, des Gemswirthes, der Zenza und ihrer Tochter u. s. w. gegenüber den verschiedenen Charakteren des Hofkreises, im Leibarzt Günther und dem alten eigenartigen Grafen Eberhard, der den Grafen von sich geworfen hat, ein so vollständiger Kreis des modernen socialen Lebens dar und Alles ist in so scharfe wirksame Schlaglichter gestellt, daß man den ohnehin von manchen treffenden Gedanken getragenen Roman nicht ohne Genuß und Belehrung, namentlich nicht ohne geschärften Blick für das glänzende Elend der gerühmten „modernen Bildung" aus der Hand legen kann. Das

Ganze durchweht ein frischer Hauch ächter Poesie. Leider hat sich Auerbach manche Eigenmächtigkeiten gegen die deutsche Grammatik erlaubt, die wohl von der Mehrzahl der Leser nicht beachtet werden, aber doch zu rügen sind.

Jeremias Gotthelf ist derber, natürlicher, eckiger als B. Auerbach, aber von eminenter Schärfe und Treue der Zeichnung des Dorflebens, mit dem er mehr verwachsen war als Auerbach, der ihn wieder im ästhetischen Schliff und feiner Abrundung übertrifft. Auch stört bei Jeremias Gotthelf uns oft der Pfarrer Bitzius (der eigentliche Name des Schriftstellers) als Berner politischer und kirchlicher Parteimann, der mit seinen Dorfgeschichten als Mittel zum Zweck agitirt und deßhalb auch oft in zu breite Rhetorik geräth. Aber Einzelnes ist wahrhaft genial in der Plastik, mit welcher die Gestalten ganz und voll hingestellt werden. Die größeren Erzählungen Uli der Knecht und Uli der Pächter sind auch in Deutschland gern gelesen worden. Unter den kleineren Bildern aus dem Volksleben der Schweiz empfehle ich Ihnen Elsi, die seltsame Magd, und das Erdbeer-Mareili. Die „Frau Pfarrerin" war Bitzius' letztes Werk und eins der besten.

Jetzt, wo die socialen Fragen so sehr alle Stände der Gesellschaft beschäftigen, wo die Ausgleichung zwischen Hohen und Niederen, Armen und Reichen, Gelehrten und Ungelehrten ein immer schwerer zu lösendes Problem wird und doch immer mehr auf seine Lösung drängt, nimmt auch vorzugsweise der Roman eine sociale Färbung an. Eine ganz andere Form des socialen Romans hat Gutzkow in seinem großartig angelegten Werke: „Die Ritter vom Geiste" genommen, worin statt einzelner Personen ganze Stände handelnd auftreten und die ganze Gesellschaft in ihren Hauptelementen zur Darstellung kommt. Es sind einzelne Partien mit liebevollster Sorgfalt gezeichnet, aber

das Ganze ermüdet durch seine weitschichtige Gruppirung und läßt häufig genug merken, daß es der Dichter gewissen socialen Ideen zu Liebe hat machen wollen. In der neuesten Auflage hat der Verfasser gekürzt und der ganze Roman hat dadurch sehr gewonnen. Welche merkwürdige Productivität übrigens Gutzkow besitzt, zeigt sein Roman: „Der Zauberer von Rom", der wie die „Ritter vom Geist" gleichfalls 9 Bände umfaßt und an lebenswarmer Darstellung seinen Vorgänger übertrifft. Interessante Schilderungen katholischen Lebens und Strebens gegenüber dem protestantischen Geiste der Gegenwart! In den „Rittern" ist der Schauplatz der Handlung in den protestantischen Norden, im „Zauberer von Rom" überwiegend in den katholischen Süden verlegt; es sind die beiden Seiten unserer geschichtlichen Entwickelung zur Darstellung gekommen, deren Gegensatz noch immer fortdauert und nur zum Heil unseres Volkes versöhnt und ausgeglichen werden kann, wenn ein Papst der Zukunft Humanität und Liebe auf seine Fahne schreibt. Diese Perspective verleiht dem Romane, von welchem bereits die vierte Auflage erschienen ist, ein erhöhtes Interesse. In demselben Gegensatz, jedoch auf die ersten Zeiten der Reformation zurückgehend, führt uns „Hohenschwangau", worin die immer gewagte und bedenkliche Verschmelzung des Geschichtlichen mit der freien Dichtung nicht ganz ohne Glück versucht worden ist. Auf sorgfältigen Einzelstudien beruhend, gibt dieser Roman sehr lebendige Gemälde deutscher Sitte, insbesondere der Kernhaftigkeit des Bürgerthums. Wir treten da gleichsam an die Wurzel des Baumes, der im Streben und Ringen der Gegenwart so vielverzweigt und knorrig erscheint. Ein leichterer Fluß der Erzählung und einfacherer Periodenbau würde dem Werke noch manche Leser gewonnen haben, denen die Lectüre, namentlich der beiden ersten Bände, zu mühsam vorkommt. Weniger lang und zer-

splittert als die früheren Romane ist der dreibändige: „Die Söhne Pestalozzi's", den wir zu dem Besten rechnen können, was uns der fruchtbare Autor gegeben. Einheitlich in der Composition, frisch und kräftig in der Darstellung geißelt der Roman die mit dem Geiste Pestalozzi's vielfach in Widerspruch gerathene moderne Pädagogik, namentlich wie sie in den preußischen Regulativen hervorgetreten ist.

Wie Gutzkow in seinen Romanen die fortschrittlichen, das Bestehende kritisirenden und verneinenden Strebungen der Gegenwart zum Vorwurf nahm, so gab Gustav Freytag in seinem Roman: „Soll und Haben" dem positiven Realismus der Zeit einen prägnanten Ausdruck. Gleich den englischen Novellisten, welche darum so anziehende lebendige Gestalten zeichnen, weil sie nicht aus dem Studirzimmer heraus phantasiren, sondern ins volle Leben ihrer Umgebung hineingreifen, that auch Freytag einen glücklichen Griff, indem er den Leser an die Fässer und Waarenballen, in die Rechnungsstube hinan- und hineinführte, einen Kaufmannslehrling zum Helden wählte, ihn aber auch in eine adlige Familie brachte und durch den Gegensatz solider bürgerlicher Existenz und Arbeit mit anspruchsvoller adeliger Existenz ohne Arbeit auf den Kern und Schwerpunkt des gesellschaftlichen Lebens unserer Zeit hinwies, die in der Arbeit den Adel findet und vom Adel verlangt, daß er an der Arbeit Theil nehme. Wenn Goethe für seinen Wilhelm Meister den Abschluß der Bildung nur in aristokratischer Gesellschaft finden zu können meinte, so ist im Freytag'schen Roman die bürgerliche Gesellschaft als die ächte und wahre Bildungsstätte zu Ehren gebracht, und wenn Goethe seinem Meister doch nicht die Abrundung englischer und französischer Romane zu geben vermochte, wenn er noch lange theoretische Excurse (z. B. über den Shakespeare'schen Hamlet) einflocht und künstliche Maschine-

rieen in Bewegung setzte (z. B. den Thurm und die geheime Gesellschaft): so wurde in Soll und Haben einmal aus der gewöhnlichen Alltagszeit das Poetische hervorgearbeitet, nichts aus der Vogelperspective angeschauet, mit den allereinfachsten Mitteln operirt, Alles in leichtübersichtlichen Zusammenhang gestellt. Diese realistische Fülle und Gesundheit war es, welche dem Freytag'schen Roman einen so großen Erfolg verschaffte — trotz mancher trockenen und ungleichen Partieen und dem Mangel an Leidenschaft und jener Innigkeit, welche Goethe's Schilderungen der Liebesverhältnisse mit einem so feinen poetischen Duft umgibt.

Auf „Soll und Haben" ließ Freytag die „Verlorene Handschrift" folgen und auch dieser Roman hat uns frische, mitunter photographisch-treu nach dem Leben gezeichnete Bilder und Scenen gebracht. Bildeten in Soll und Haben die Handels- und Erwerbsinteressen den Mittelpunkt, so sind im Nachfolger wissenschaftliche Interessen zur Achse gemacht, um die sich das Ganze dreht. Der geistige Erwerb neben dem materiellen: das ist die andere hochwichtige und wesentliche Seite der Arbeit des deutschen Volkes und diese Arbeit deutschen Gelehrten- und Lehrerthums ist nicht nur die für unser Volk besonders charakteristische Seite, sondern auch die, welche seine Arbeit über die aller anderen Culturvölker erhebt. Darum wäre allerdings zu wünschen gewesen, daß nicht ein Stück vergilbten Papieres — mochte es für die Alterthumskunde und Culturgeschichte auch noch so wichtig sein — den Mittelpunkt des Strebens einer so edlen und tüchtigen Natur wie die des Prof. Werner ist, gebildet hätte, vielmehr der Schwerpunkt in die dem Leben der Gegenwart zugewandte Forschung gelegt worden wäre. Dennoch ist diese Treue im Kleinsten, dieses rastlose, aufopfernde, Alles an die Forschung setzende deutsche Gelehrtenleben, wenn es sich auch nicht selten in's Kleinliche verirrt, eben derselbe uns Deutsche

charakterisirende Idealismus, ohne den wir als Culturvolk nicht wären, was wir sind. Steckt doch auch im Hutmacher Hummel trotz seines Polterns und seiner Schrullen der ehrenfeste tüchtige deutsche Handwerker. Haupt- und Nebenfiguren des Romanes sind gut gezeichnet, besonders werden Sie der kerngesunden naiven Ilse sich freuen, freilich auch den Wunsch nicht unterdrücken, daß es dem Dichter gefallen haben möchte, statt den Professor und seine Frau fortwährend nach Außen hin in Conflict zu bringen, noch mehr das geistige Ineinanderleben, das wechselseitige Geben und Nehmen dieser beiden Kernmenschen darzustellen und auszuführen. Was die Darstellung des Fürsten und Hofkreises betrifft, so merkt man zu sehr das Streben, den Hofadel und die Aristokratie dem Bürgerthum gegenüber in Schatten zu stellen.

Der großartige patriotische Aufschwung, den unser Volk seit dem entscheidenden Kriege mit Frankreich 1870 und 71 genommen, trieb den ohnehin mit deutscher Geschichte vertrauten Dichter — die „Bilder aus deutscher Vergangenheit“ sind Ihnen wohl bekannt und lieb geworden — zu einem groß angelegten Romanwerke, das in einem Cyklus von Novellen besteht, welche die Hauptmomente deutschnationaler Entwickelung in kernhaften Gestalten uns vorführen sollen. In die frische Gegenwart mit ihrem hochgehenden patriotischen Wellenschlage führt uns eine vortreffliche Novelle von Gustav zu Putlitz: „Funken unter der Asche“, gehaltvoll und vom Geiste echter Poesie eingegeben, während so viele dickleibige Romane bloße Fabrikarbeit sind. Gediegene Einfachheit kennzeichnet auch die Novellen von W. H. Riehl, der die bei uns Deutschen noch gar nicht so häufige Gabe besitzt, auch rein theoretische Untersuchungen in klarer und scharfbegrenzter ästhetisch-correcter Form darzustellen. In seinen Schriften zeigt sich eine eigenthümliche Mischung von

Realismus, der darauf ausgeht, die Wirklichkeit des Menschenlebens nach ihrer Nothwendigkeit und Gesetzmäßigkeit zu erfassen, und von Idealismus, dem das Wirkliche nicht genügt und der es deßhalb zu verklären sucht. In seinem trefflichen Buche über die Familie schildert er uns in der Sitte des Hauses mit so viel Lebenswahrheit als sittlicher Energie die Grundlagen des gesammten religiösen, socialen, politischen Lebens; in scharfen Schlaglichtern wird dem, was ist, das, was sein sollte, gegenübergestellt; eine gewisse romantische Schwärmerei für das Alte, Vergangene, das so nicht mehr wiederkehren kann, geht Hand in Hand mit dem durchdringendsten Blick für die Lebensbeziehungen und Lebensbedingungen der Gegenwart. Seine culturgeschichtlichen Novellen zeichnen sich aus durch edle, einfache, man möchte sagen nüchterne Schreibart (die freilich auch den romantischen Hang, den alten Chronikenstil nachzuahmen, durchblicken läßt) und durch treue ganz dem Gegenstande sich hingebende Darstellung; sie wollen charakteristische Momente des Culturlebens zur Anschauung bringen, und die prägnante Kürze, mit der sie es zeichnen, bildet ein wohlthuendes Gegengewicht gegen die bändereichen, übermäßig ausgesponnenen Romane und insbesondere gegen die subjective Willkür, mit welcher Louise Mühlbach die Geschichte romanhaft zustutzt und aufputzt. Statt solcher sogenannter historischer Romane lesen Sie lieber gute Biographieen und geschichtliche Werke.

Einen sehr ehrenwerthen Rang unter den neuesten Schriftstellerinnen hat sich durch ihre kleinen anspruchslosen Erzählungen Ottilie Wildermuth erworben. Sie erzählt ganz einfach und harmlos, aus dem beschränkten Kreise ihrer schwäbischen Heimath hauptsächlich ihre Lebensbilder entnehmend, aber wie wohl und behaglich wird es uns in diesem Kreise, welche Fülle von gesunder Lebensanschauung und Menschenkenntniß, von Mutterwitz

und froher Laune eröffnet sich uns, wie treu sind die ehrwürdigen Pfarrer und Helfer, die Mütter und Töchter, die Dorfkinder und Mägde dargestellt, als ständen sie leibhaftig vor unseren Augen! Die köstlichen „Bilder und Geschichten aus dem schwäbischen Leben“ werden Sie wohl schon gelesen haben.

Nun noch einige Worte von den Erzählungen in gebundener Rede. Es ist das eine erfreuliche Erscheinung in der neuesten poetischen Literatur, daß dem in's Maßlose sich ausbreitenden lyrischen Drange gegenüber sich mehr und mehr die epische Poesie wieder erhebt, und zwar besonders auf dem Felde der Erzählung wieder den Vers zu Ehren bringt, der durch die bequemere Prosa fast ganz verdrängt zu sein schien. Sehr erfrischend und anregend hat das Nibelungenlied (trefflich in's Neuhochdeutsche übersetzt von K. Simrock) sammt den deutschen Volksbüchern (herausgegeben von O. Marbach) in freier Bearbeitung gewirkt. Als Goethe sich über die Romantiker in Deutschland und Frankreich einst ärgerte, sagte er zu Eckermann: Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist romantisch, nicht weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist klassisch, nicht weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.

Wir vermögen jetzt kaum noch das im Uebrigen sehr zarte und anmuthige „Waldfräulein“ von Zedlitz mit seiner Romantik von Waldeinsamkeit, Vogelgesang und Glockengeläut, von Nonnen, Köhlerweibern und Nixengesängen schmackhaft zu finden, ziehen dagegen den mehr dem Leben zugewandten Anastasius Grün mit seinem derberen Humor solcher ätherischen Gefühlsseligkeit vor. Ich brauche Sie nur an seinen „letzten Ritter“ zu erinnern, Scenen aus dem Leben des guten Kaisers Max,

des ritterlichen Helden auf dem Kaiserthron, der trefflich in seiner Biederkeit wie in seinen Abenteuern gezeichnet ist.

Dasselbe läßt sich von Robert Waldmüllers*) 1860 erschienenen Dorf-Idyllen sagen. Durchaus frei von allen romantischen Anklängen und Reminiscenzen hält sich Ed. Mörike's liebliches „Idyll vom Bodensee“ (Stuttgart 1856, 2te Aufl.). Ist auch der Fischer Martin mit seinem überlegenen Verstande, seiner Lust an derben Späßen, seiner stark satyrischen Ader mehr ein verneinender als bejahender Geist und somit eine etwas bedenkliche Persönlichkeit für die Idylle, so fehlt doch dieser die anmuthige Liebesepisode nicht, welche (freilich nur locker mit der Geschichte des Fischers zusammenhängend) durch den Contrast sich nur um so schöner hervorhebt. Das in wohlgebauten kräftigen Hexametern geschriebene Gedicht macht einen wohlthuenden Eindruck. Localität und Menschen sind mit hoher Meisterschaft gezeichnet, und diese treffliche Darstellung gibt Zeugniß von der feinsten Beobachtung des Volkslebens.

Auch Paul Heyse's „Braut von Cypern“ hat so viel Frisches und Zartes, daß ich Ihnen das kleine Gedicht, falls Sie es noch nicht in Ihrem Bücherschrank haben sollten, bestens empfehle. Dieselbe Empfehlung gilt auch für Kinkels „Otto der Schütz.“ Der Dichter hat diese „rheinische Geschichte“ in der vollen Begeisterung seiner eigenen Minnezeit gedichtet und offenbar manche eigene Erlebnisse und Anschauungen glücklich in dieselbe verwebt; übrigens spiegeln die heiteren Rhythmen die ganze sonnige Lust des Lebens am Rhein.

Wie ihr Held ein ächter Minnesänger, so ist das Gedicht auch selbst ein ächter Minnesang, mit der ganzen Sinnlichkeit, Gesundheit und Kraft, wie mit der Anmuth und Innigkeit jener mittelalterlichen Dichtungen ausgestattet.

*) „Waldmüller“ ist Schriftstellername; der eigentliche Name Düboc.

Ein ebenbürtiges Seitenstück zu Otto der Schütz ist „Jung-Friedel, der Spielmann", von August Becker, einem Elsässer, der uns ganz in das Leben seiner Heimath, des Oberrheins, zu versetzen weiß. Dies höchst gelungene, lebensfrische, lyrisch-epische Gedicht malt uns in blühenden Farben ein gut Stück Volksleben aus dem 16. Jahrhundert, indem es zum Helden einen jener fahrenden Spielleute hat, die, von der Kirchengemeinschaft ausgeschlossen, von der Zunft der Meistersänger und Hofsänger nicht anerkannt, gerade dadurch genöthigt wurden, sich unmittelbar an die Natur und das Volksgemüth zu wenden, und so recht eigentlich die Träger des Volksliedes wurden. Nur so ein Bänkelsänger, der in der Waldeinsamkeit des Schwarzwaldes wie in den Mauern der stolzen Reichsstadt, im kriegerischen Getümmel des Lagers wie in der Arbeitsstube des fleißigen Handwerkers zu Hause ist, kennt die geheimen Pulsschläge nationalen Lebens; in seiner Dichterseele spiegeln sich alle die mannichfaltigen Gestalten und brechen sich alle die hellen Lichter „zum harmonischen Spiel"; aber Er selber ist dabei der Held, der fort und fort unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt: die Zauberfiedel, die ihm Frau Holle, die Naturgöttin, versprochen hat, kann er nur gewinnen, indem er sich über die Natur erhebt, durch die Liebe sein natürliches Selbst veredelt und seine Seele läutert.

„Die Liebe ist die Läuterung der Seele —
Wer nicht geliebet, hat nur halb gelebt."

Daß unsere neueste lyrische Epik auch große, gewaltige historische Stoffe zu erfassen und würdig zu behandeln weiß, zeigt ein österreichischer Dichter, Robert Hamerling, dessen „Ahasverus in Rom" (die Schreckenszeit Nero's behandelnd) in kurzer Zeit fünf Auflagen erlebte. Ein anderes Epos von

demselben fruchtbaren Dichter, der „König von Zion“ (Johann von Leyden) hat sich auch großen Erfolgs zu erfreuen. Hamerling weiß mit glänzenden, effectvollen Farben zu malen, er hat eine üppige Phantasie, häuft aber doch zu sehr die abenteuerlichen und spannenden Momente, verbraucht zu viel Gewürz und stumpft dadurch ab. Ein Dichter, der seine Stoffe nach dem haut goût des Affects mit Rücksicht auf den Effect wählt, mag für den Augenblick Erfolg haben, überlebt sich aber rasch.

Sechsundsechzigster Brief.

Von der Schauspielkunst, liebes Fräulein, habe ich Ihnen noch Etwas zu sagen, es ist ja diejenige, die unter allen ihren Schwestern die meisten Verehrer hat; alle Arten von Menschen, auch solche, die kein Fünkchen von Kunstsinn, keine Ahnung von Poesie haben, besuchen das Theater. Freilich ist diese Anstalt zu einer allgemeinen, alltäglichen Unterhaltung herabgesunken; allein da im Spiele, wie Schiller sagt, den Menschen am leichtesten beizukommen ist, da auf der Bühne, selbst in ihrem jetzigen Zustande häufiger Entweihung, wenigstens vorübergehend einiges poetische Leben geweckt wird, so sollen Dichter und alle Künstler, besonders Baumeister, Maler und Musiker, dahin arbeiten, so viel Poesie als möglich auf die Breter zu bringen. Schöne, würdige, akustisch gebaute Schauspielhäuser mit bequemen, anständigen Sitzen für das Publicum, gute Decorationen und ein tüchtiges Orchester werden das nicht wenig fördern.

Das Meiste aber zur Erhöhung des Theatergenusses wird der Dichter beitragen müssen, und hier stoßen wir gleich auf eine nothwendige Trennung der dramatischen Gattungen. Die

Schauspiele sind entweder schon durch die Form poetisch vollendet, so daß sie auch durch's blose Lesen den höchsten Genuß gewähren, wie z. B. die griechischen, die von Shakespeare, Calderon, Goethe, Schiller, Lessing; oder es sind nur Darstellungen, die dem Schauspieler einen Text an die Hand geben, um poetisches Leben zu entwickeln. Man könnte die letzteren prosaische Dramen nennen, wenn sie auch in Versen geschrieben sind. So haben die Raupach'schen Schauspiele, obschon (namentlich in den Hohenstaufen) ein bedeutender poetischer Kern darin steckt, doch hauptsächlich als Bühnenstücke gewirkt, d. h. sie sind den Bedürfnissen scenischer Darstellung durchaus angemessen, den Schauspielern mundrecht, auf den Effect berechnet, aber in der poetischen Form tritt viel Handwerksmäßiges hervor. Raupach hat das Wort Goethe's wohl berechnet: „Wer eigentlich für die Bühne arbeiten will", sagt er, „studire die Bühne, Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinwand und Flitter, lasse die Natur an ihrem Orte und bedenke ja fleißig, nichts anzulegen, als was sich auf Bretern, zwischen Latten, Pappendeckel und Leinwand, durch Puppen vor Kindern ausführen läßt."

Solch ein prosaisches Bühnenstück wird mehr wirken und mehr Poetisches entwickeln, als manches im schönsten Stil geschriebene Trauerspiel, dessen Declamation Schauspieler und Publicum oft peinlich bis in die Stunden der Mitternacht langweilt.

Was die Schauspieler betrifft, so wird nur derjenige in beiden Gattungen glücklich sein, der selbst poetisches Leben in sich fühlt; dieser wird, wo Poesie vorhanden, sie durch sein Spiel nicht wegwischen, und wo sie nicht vorhanden, sie hineinzulegen verstehen.

Es besteht aber die Schauspielkunst eigentlich aus Decla-

mation und Mimik. Der Declamation wieder liegt Recitation zu Grunde. „Recitation aber (ich lasse nochmals Goethe sprechen) ist ein solcher Vortrag, der ohne leidenschaftliche Tonerhebung, doch auch nicht ganz ohne Tonveränderung, zwischen der kalten, ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte liegt.“ Es ist also das eigentliche Lesen, welches zunächst die eigentlichen Schauspielerschulen zu pflegen hätten. Denn wer nicht gut lesen kann, wird nimmer gut declamiren. Man denke sich die Kunst so mancher Schauspieler auf Provinzialbühnen, die oft nicht einmal logisch richtig lesen können.

Declamation ist dann gesteigerte Recitation. Der Declamator muß seinen angebornen Charakter verlassen, sein Naturell verläugnen und sich ganz in die Lage und Stimmung Desjenigen versetzen, dessen Stelle er vertritt. Die Worte müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden, so daß er jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden scheint.

Die Mimik ist das Geberdenspiel, die Stellung und Bewegung des Körpers. Treffliche Regeln gibt auch hier Goethe in seiner Schauspielkunst. Da räth er denn zu bemerken, daß man nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealistisch vorstellen solle und also in der Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe. Jeder Theil des Körpers stehe daher ganz in der Gewalt des Schauspielers, so daß er jedes Glied, gemäß dem zu erzielenden Ausdrucke, frei harmonisch und mit Grazie gebrauchen könne. Es sind also die Fehler der Steifheit, Eckigkeit, Geziertheit und des Malens mit den Händen, wodurch man den ausgedrückten Gegenstand näher bezeichnen will, zu vermeiden. Das Letztere geschieht auf eine unschöne Weise, wenn man etwa die Theile des Körpers, von denen man spricht, mit der Hand bezeichnet. Es wäre z. B.

ein Fehler des Schauspielers, in der Stelle der Braut von Messina, wo Don Manuel zu seinem Chore sagt: „Ueber der Achsel heft' ihm eine gold'ne Cicade!" mit der Hand seine Achsel zu berühren.

Ueber das Geberdenspiel gibt Goethe folgende Regel: Man stelle sich vor einen Spiegel und spreche Dasjenige, was man zu declamiren hat, nur leise oder vielmehr gar nicht, sondern denke sich nur die Worte. Dadurch wird gewonnen, daß man von der Declamation nicht hingerissen wird, sondern jede falsche Bewegung, welche das Gedachte oder leise Gesagte nicht ausdrückt, leicht bemerken, sowie auch die schönen und richtigen Geberden auswählen und dem ganzen Geberdenspiele eine dem Sinne der Worte entsprechende Bewegung als Gepräge der Kunst aufdrücken kann. Dabei muß aber vorausgesetzt werden, daß der Schauspieler den Charakter und die ganze Lage des Vorstellenden sich völlig eigen mache, und daß seine Einbildungskraft den Stoff recht verarbeite; denn ohne diese Vorbereitung wird er weder richtig zu declamiren noch zu handeln im Stande sein.

Trefflich ist die Anweisung, die Shakespeare's Hamlet seinen Schauspielern gibt:

Hamlet und einige Schauspieler (treten auf).

Hamlet. „Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse eben so gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt Alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein hand-

fester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen, als verworrenen, stummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasiren prügeln lassen; es übertyrannt den Tyrannen. Ich bitte euch, vermeidet das.

Erster Schauspieler. Eure Hoheit kann sich darauf verlassen.

Hamlet. Seid auch nicht allzu lahm, sondern laßt euer eigenes Urtheil euren Meister sein: paßt die Geberde dem Worte, das Wort der Geberde an, wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn Alles, was so übertrieben wäre, ist dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck sowohl Anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Ausdruck seiner Gestalt zu zeigen. Wird dies nun übertrieben oder zu schwach vorgestellt, so kann es zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, aber den Einsichtsvollen muß es verdrießen, und den Tadel von Einem solchen muß in eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll von Anderen überwiegen. O es gibt Schauspieler, die ich habe spielen sehen und von Anderen preisen hören, und das höchlich, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten, und so stolzirten und bleckten, daß ich glaube, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht und sie wären ihm nicht gerathen; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.

Erster Schauspieler. Ich hoffe, wir haben das bei uns so ziemlich abgestellt.

Hamlet. O stellt es ganz und gar ab! Und die bei euch

die Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht; denn es gibt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut. Geht, macht euch fertig."

Die Deutschen besitzen über Mimik und Theaterspiel vorzügliche Werke, von welchen ich Ihnen nur

Engels Ideen zu einer Mimik,
Lessings Dramaturgie,
Tiecks dramaturgische Blätter

empfehle.

Auch die Gruppirungen auf der Bühne sind von dem Schauspieler zu beachten, so daß sie jederzeit ein schönes Tableau vorstellen und also auch durch den optischen Gesammteindruck wirken.

Schon aus diesem sieht man, welch eine schwere und ernste Kunst die Schauspielkunst ist, welch einen hochgebildeten Geist, welch eine warme Seele, welch ein tiefes Studium sie erfordere! Wenn man nun die gewöhnlichen Leistungen, besonders auf Provinzialtheatern, in Betracht zieht, so wird man es für nicht zu strenge halten, wenn dem Theater sein ästhetischer Werth nur bedingungsweise zugestanden wird. Die Kunst leidet keinen Pfuscher und die Kunst, die das Leben durch seine eigenthümlichste Aeußerung, nämlich durch körperliche Beredtsamkeit, durch Sprache und Bewegung darstellen will, erheischt die vollendetste Meisterschaft; sonst gewährt das Theater kein ästhetisches Vergnügen, ja es ist der poetischen Ausbildung der Menge höchst nachtheilig. Die Nothwendigkeit, täglich zu spielen, hindert wohl auch die Schauspieler, sich für die Kunst gehörig auszubilden und ein vollendetes Spiel einzustudiren. Darum sollte

besonders in kleinen Städten, wie bei den Griechen, das Schauspiel nur an Festtagen stattfinden, wozu sich denn selbst mittelmäßige Talente unter geschickter Leitung gehörig vorbereiten könnten. Da müßte aber freilich das Theater kein Broterwerb sein, wenigstens nicht dem kaufmännischen Speculationsgeiste dienen. Aus demselben Grunde haben mit Recht Schiller, Wessenberg und manche andere Schriftsteller darauf hingewiesen, daß nur dann das Theater sittlich zu wirken vermöge, wenn die Künstler erst selbst sittlich rein und lauter befunden würden, um durch ihre Darstellungen Tugend und Ehrbarkeit zu fördern.

Doch ist das Theater allerdings eine angenehme Erleichterung der Tagessorgen, wohin sich der in ermüdender Prosa umhergetriebene Geschäftsmann des Abends flüchtet, um die Beschwerden zu vergessen und frei vom Joche sich selbst und dem Spiele der Freude zu leben. Allein um solche Zuschauer zu befriedigen, ist auch die höchste Kunst erforderlich, und wir haben wirklich manche deutsche Theater, wo solche Geist und Herz erweckende Darstellungen zu sehen sind.

Darstellungen von Devrient und Dawison zu hören und zu sehen, wie früher von Schröder, Iffland, Seydelmann, das ist jedenfalls ein nicht bloß unterhaltender, sondern zugleich ein bildender und erhebender Genuß. Wie haben aber auch diese Männer an ihrer eigenen Bildung gearbeitet, welche Mühe hat es einem Seydelmann gekostet*), bis er es dahin brachte, Cha-

*) Sie können eine kurze Biographie von diesem ehrenwerthen Schauspieler lesen in den beim Verleger des Weihgeschenkes erschienenen Biographischen Miniaturbildern von A. W. Grube. Als Parallele ist dort auch die kurze Biographie des berühmten englischen Schauspielers Garrick gegeben, woraus Sie sehen können, was ein vollendeter Mime zu leisten vermag. Eine sehr erschöpfende, einen werthvollen Beitrag zur Aesthetik und Schauspielkunst bildende Biographie Seydelmann's haben wir von Rötscher: „Seydelmann's Leben und Wirken“ (Berlin, 1845).

rakterrollen zu geben, Charaktere darzustellen aus Einem Guß, so objectiv, daß, wenn er den Cromwell gegeben hatte und gleich darauf einen polternden französischen Koch spielte, man sich zweifelnd fragte, ob das derselbe Seydelmann sei? Ueber Iffland schrieb Goethe an Heinrich Meyer (Weimar, den 3. April 1796):

„Iffland spielt schon seit drei Wochen hier, und durch ihn wird der gleichsam verlorene Begriff von dramatischer Kunst wieder lebendig. Es ist das an ihm zu rühmen, was einen ächten Künstler eigentlich bezeichnet; er sondert seine Rollen so von einander ab, daß in der folgenden kein Zug von der vorgehenden erscheint. Dieses Absondern ist der Grund von allem Uebrigen; eine jede Figur erhält durch diesen scharfen Umriß ihren Charakter, und ebenso wie es dadurch dem Schauspieler gelingt, bei der einen Rolle die andere völlig vergessen zu machen, so gelingt es ihm auch, sich von seiner eigenen Individualität, so oft er will, zu separiren und sie nur da, wo ihn die Nachahmung verläßt, bei gemüthlichen, herzlichen und würdigen Stellen hervortreten zu lassen. Er hat eine große Gewandtheit des Körpers und ist Herr über alle seine Organe, deren Unvollkommenheit er zu verbergen, ja zu benutzen weiß. Die große Fähigkeit seines Geistes, auf die Eigenheiten der Menschen aufzumerken und sie in ihren charakteristischen Zügen wieder darzustellen, erregt Verwunderung, sowie die Weite seiner Vorstellungskraft und die Geschwindigkeit seiner Darstellungsgabe. Schließlich aber sowie anfänglich ist mir der große Verstand bewunderswerth, durch den er die einzelnen Kennzeichen des Charakteristischen auffaßt und so zusammenstellt, daß sie ein von allen anderen unterschiedenes Ganze ausmachen."

Uebrigens bleibt auch die vollendetste Darstellung immer mit zu vielem Sinnreiz verbunden, als daß ein häufiger Be-

such des Theaters, besonders der Jugend, zu empfehlen sei. Vorzuziehen wäre Recitation klassischer Werke, wie sie der vortreffliche Dramaturg Tieck in seinen gebildeten Kreisen veranstaltete. Holtei hat versucht, diese Kunst auf seinen Reisen dem deutschen Publicum zu empfehlen. Goethe selbst hat sich folgendermaßen über ihn geäußert: „Unser Vorleser macht seine Sache gut; ich habe ihn bei mir zu Tische gesehen, wo er als angenehmer Gesellschafter erschien. Es sei mit ihm wie es sei, er bringt eine gewisse allgemeine Anregung in unseren Kreisen hervor. Ein wirklich gebildetes Publicum muß doch einmal Stand halten, hören, was es sonst nicht vernähme, und gewinnt dadurch ein neues Ingredienz zu seinem Stadt-, Hof- und Engländerklatsch, wodurch denn der Augenblick einigermaßen bedeutender wird."

Ausführlicher hat sich über das Talent des damals noch jungen Mannes A. Schumacher im Morgenblatt ausgesprochen. Er sagt u. A.: „Herr Karl v. Holtei ist eine jener Erscheinungen in der Kunstwelt, welche man die Vermittler des Genies nennen möchte, weil sie es vorzugsweise verstehen, in die Tiefen des schaffenden Genius einzudringen, und was sie in seinen geheimnißvollen Gemächern erlebt, bis auf den Tact des Pulsschlages genau, treu und lebendig wiederzugeben. — Herr v. Holtei hat Hamlet und Cäsar gelesen! Gelesen? Nein, hingezaubert! Jeder Charakter in blendender Klarheit, jedes Licht, jeder Schatten, dem Gesammtzwecke dienend, so arrangirt kein Regisseur! — Geht hin, ihr Alle, die ihr Shakespeare auf der deutschen Bühne gesucht habt, hier findet ihr ihn in einer Vollkommenheit wie nie. Sein Geist wird über euern Häuptern wehen, und das, was die Bühne vom Trödler hat, das werdet ihr wohl nicht vermissen?!

Sein Verdienst als recitirender Schauspieler bei diesen Vor-

lesungen darf endlich nicht geringer angeschlagen werden. Wer da hört, wie er die entgegengesetztesten Empfindungen in einem Strome des Vortrages antithetisch nebeneinander stellte, wer weiß, was oft das Studium einer Rolle kostet und begreifen kann, welche Aufgabe es ist, seine Phantasie zugleich in hundert Charakteren auszuprägen, wer die Gefahr des Uebertreibens begreift, die ihr so nahe liegt, und die materiellen Schwierigkeiten einer so langen und vielfordernden Vorlesung ermessen kann, der wird auch willig annehmen, daß es Herrn v. Holtei wenigstens eben so viel Studium gekostet hat, uns den Shakespeare so meisterhaft zu lesen, als es dem Virtuosen kostet, irgend ein Instrument zu spielen, welches in keinem Falle, sei es an Umfang oder zarter Empfänglichkeit, der menschlichen Seele gleichkommt."

Nicht minder genial im Vorlesen und Declamiren wie im dramatischen Vortrag war L. Tieck. Sein ebenso vielseitiger als scharf eindringender Geist, sein feiner ästhetischer Sinn, sein klangvolles Organ, seine beweglichen Gesichtszüge, verbunden mit großer Ruhe des Gemüths und sicherer Selbstbeherrschung, wirkten zusammen, um seine Zuhörer vollständig zu bezaubern. Am Geburtstage seiner Frau führte er einmal ganz allein aus dem Stegreife (Steffens*) hatte ihm das Thema gegeben) ein Stück auf, in welchem ein junger Liebhaber und ein Orangutang die nämliche Person war — und Tieck wußte die verschiedenen Charaktere so lebendig treu und anschaulich in veränderter Miene, Geberde und Sprache zu geben, daß man gar nicht mehr daran dachte, das Stück werde von Einer Person gespielt. Steffens übertreibt nicht, wenn er meint, Tieck würde, wenn er auf dem Theater erschienen wäre, der größte Schauspieler seiner Zeit geworden sein.

*) Was ich erlebte IV, 371 ff.

Mit der Schauspielkunst ist die Orchestik oder Tanzkunst verbunden, die das Schöne und das Poetische durch Bewegungen des Körpers und durch Pantomime darzustellen hat. Diese Darstellungen nennt man Ballette oder Pantomimen. Auch hier ist die erste und vorzüglichste Regel: veredelte Natur, also Wahrheit ohne Künstelei. Wenn man nun Verdrehungen der Glieder, Zehenspitzenbravouren, unanständiges Ausstrecken der Beine, gewaltige Sprünge, tobendes Untereinanderstürmen, unnatürliche Grimassen u. dergl. zu sehen bekommt, so kann das nicht schöne Kunst genannt werden; es ist wahre Seiltänzerei, bei der weder Geist noch Herz, höchstens die Sinnlichkeit Genuß hat. Wie ganz anders müssen nach den Beschreibungen und nach den Sculpturarbeiten die Tänze der Griechen gewesen sein! Welche Anmuth, welche stille Heiterkeit und welcher Adel der Gesinnung belebte jene Gruppen! selbst die Bacchantinnen sind ästhetischer, und die Frauen tanzen wenigstens natürlicher. Diese Unnatur auf den Bühnen theilte sich auch unsern Gesellschaftstänzen mit. Da ist alles Poetische außer Acht gelassen. Früher war das steife, manierirte Menuet, der lächerlichste Puppenernst; jetzt wüthendes Toben in der Galloppade und im Walzer, wo aller Anstand aufhört und Sittsamkeit mit der Gesundheit geopfert wird. Vergebens predigen kluge Hausväter, vergebens holt sich der Tod jährlich die blühendsten Mädchen vom Ballhause weg! An diesen Ausartungen trägt Mangel an Sinn für ächte Poesie und Grazie die Schuld.

Siebenundsechzigster Brief.

Ich kann nicht unterlassen, Ihrem regen ästhetischen Sinne einige Ansichten über die Gartenkunst mitzutheilen, die ja heut=

zutage so mannichfach gepflegt und so vielfach in unser Leben hineingezogen worden ist. Daß wir die öffentlichen Plätze in den Städten parkartig schmücken, daß in ehemaligen Stadtgräben und auf Festungsmauern, an den Ufern der Flüsse und rings um die Villen der Großen schöne Anlagen im englischen Stile entstehen, ist ein sehr erfreuliches Zeichen von der Entfaltung eines gesunden Sinnes für die Schönheit des Lebens. Manche Menschen, welche den Geschmack für Naturschönheit verloren haben, erhalten eine Anregung desselben durch die Blumen und Bäume und schönen Gärten, und so bilden diese ein Vermittlungsglied zwischen dem überbildeten Menschenleben und dem rohen Naturleben.

Die Gartenkunst wird von manchen Aesthetikern für keine freie selbständige Kunst ausgegeben, sondern nur als verschönernde Kunst gefaßt, welche dazu dient, das Menschenleben anmuthiger zu machen, den Genuß der Natur ihm nahe zu bringen und die menschlichen Wohnungen mit Reizen zu umgeben, die den Luxus und die Pracht erhöhen. Aber die Gartenkunst ist so gut eine schöne Kunst, voll eigenen selbständigen Lebens, wie die Landschaftsmalerei, vor welcher sie noch das voraus hat, daß sie die Idee einer Landschaft mit dem lebendigen Stoffe, also auch mit den lebendigen Reizen der Natur selber darstellt. Ein Landschaftsmaler, der weiter nichts verstände, als bloß eine Landschaft zu copiren, wäre freilich noch kein Künstler, und so ist auch ein Gärtner, der Blumenbeete anzupflanzen, Baumgruppen anzulegen und krumme Wege zu ziehen versteht, noch kein Künstler, sowie ein hübsch regelmäßig, ja höchst nett und freundlich angelegter Garten noch kein schöner Garten, folglich kein Kunstwerk ist. Der Landschaftsmaler wie der Kunstgärtner ahmen zwar Beide die Natur nach, aber so, daß sie freischöpferisch ihre Idee in das der Natur abgelauschte

Bild hineinlegen, so daß dieses eine Schöpfung und folglich eine Offenbarung des Menschengeistes wird. Der Bildhauer ahmt auch die schöne Menschengestalt nach, aber die schöne Natur ist des Menschen freie Schöpfung und stellt Ideale dar, die in der Natur als solcher gar nicht zu finden sind.

Der Kunstgärtner muß mit dem Maler wetteifern, das Bild einer schönen Gegend uns lebendig vor die Seele zu stellen. Was ist es aber, das einer Landschaft den schönen Charakter verleiht? Es sind eine Menge von Naturgegenständen und eine Mannichfaltigkeit verschiedener Erscheinungen, die harmonisch zu einer Einheit der Art verknüpft sind, daß die Gesammterscheinung als ein Einiges, Ganzes nicht bloß vor dem äußern Sinne sich darstellt, sondern auch auf den innern Sinn wirkt und das Gemüth in eine besondere und eigenthümliche Stimmung versetzt. Es sind die Gefühle des Erhabenen, Schauerlichen, Anmuthigen, Lieblichen, des Romantischen, Schwärmerischen, Idyllischen, die genau dem heroischen oder romantischen oder idyllischen Charakter der Gegend entsprechen. So muß uns auch der Landschaftsmaler in seinem Gemälde ein in sich vollendetes und abgeschlossenes Ganze darstellen, das, indem sich die Idee des Künstlers vollkommen darin abspiegelt, unser Gemüth in eine solche Stimmung versetzt, daß wir den Gedanken, der in dem Gemälde wie die Seele in dem Körper lebt, auch lebendig in uns empfinden. Und so muß auch der Gartenkünstler seine Ideen des Schönen so lebendig in den Gartenanlagen auszudrücken verstehen, daß unser Gemüth in eine entsprechende Stimmung versetzt wird. Es brauchen nicht meilenlange Parks zu sein, um das Schöne der Natur künstlerisch zu reproduciren, es kann schon ein kleiner Garten den vollsten Anspruch auf Schönheit machen, wenn in ihm ein schöpferischer Gedanke einen vollkommenen Ausdruck gefunden

hat. Ist ja doch auch nicht bloß das Heldengedicht ein schönes Gedicht, sondern auch das kleine Idyll und das kurze Lied.

Zur Schönheit eines Gartens gehört aber zweierlei. Erstens müssen wir die Natur darin wiederfinden, ihren Gesetzen und Bildungen darf nicht Hohn gesprochen, ihr freies Leben nicht gewaltsam unterdrückt sein. Zweitens müssen wir aber die vom ästhetischen Gedanken des Künstlers beherrschte und geformte Natur, wir müssen die Kunst in der Natur finden. Der rohe, wilde Naturtrieb muß gebändigt, die üppige, die Form überwuchernde Kraft muß in das Gesetz des vernünftigen Geistes eingeschlossen werden. Beide Rücksichten müssen sich durchdringen, keine darf unter der andern leiden. Der Zweck des schönen Gartens muß aber freies ästhetisches Wohlgefallen sein, und darf weder in dem bloß Angenehmen, noch in dem bloß Nützlichen gesucht werden. Die Gärten der alten Griechen und Römer hatten bloß das Angenehme und Nützliche sich als Zweck gesetzt. Sie erinnern sich wohl aus der Odyssee (VII, 112—132) der vom Dichter so hochgepriesenen Gärten des Alkinoos: die mögen wohl mit Blumen geschmückt gewesen sein, waren aber gewiß nichts anders als ansprechend eingerichtete Obst- und Weinpflanzungen. Romantischer ist allerdings die Grotte der Kalypso (Odyssee V, 63—73), doch aber wohl ein Werk der Natur, nicht der Kunst. Die Gärten, welche die Griechen bei ihren Landhäusern und Meiereien anlegten, waren Obst- und Gemüse- und Blumengärten, mit schattigen Bäumen und kühlendem Wasser; die Gärten der Philosophen zu Athen bestanden aus schattigen vom Ilissus durchströmten Plantagen, aus deren Dunkel hier und da eine Statue blickte. Also: wohl einzelne Schönheiten, aber keine Gesammtschönheit, keine Gartenkunst. Das Bedürfniß — erfrischendes Obst, erfrischendes Quellwasser, kühlender Schatten — war das Maßgebende. Auch die Römer

legten wohl künstliche Grotten, sogar in ihren Palästen zu Rom an, aus dem gleichen Verlangen nach Kühlung. Bei den Villen benutzte man schöne Aussichten auf den Anhöhen und an den Meeresufern, aber die Villen selber mit ihrer Eleganz und Bequemlichkeit waren die Hauptsache; der Garten war schön, wenn die Villa schön war. Die Alten standen zur Natur in einem andern Verhältniß als wir; sie schwärmten nicht für dieselbe; es fehlte ihnen jene Innigkeit und Sinnigkeit, mit welcher sich der deutsche Geist in das geheime Weben derselben versenkt, und wenn sie allerdings jeder Quelle, jedem Baume eine Gottheit gaben, so waren sie doch weit entfernt von dem ahnungsvollen Naturcultus unserer Vorfahren. Daher erklärt es sich denn auch, daß sie es ebensowenig zur Gartenkunst brachten, als sie eine Landschaftsmalerei hatten.

Das Mittelalter war zu sehr in Völkerkämpfen und in der Gewinnung eines eigenen geistigen Lebens befangen, um jenen freien Standpunkt zu finden, auf welchem die Schönheit eines Gartens zum vollen Bewußtsein kommt. Karl der Große richtete seine Aufmerksamkeit wieder auf den Gartenbau, aber als guter Oekonom, des Nutzens willen. Als nach mehreren Jahrhunderten die Künste und Wissenschaften wieder in Italien aufblüheten, fing man auch an, Lustgärten anzulegen, deren Schönheit weithin gepriesen wurde, obwohl sie über das Angenehme und Reizende sich schwerlich erhoben hat. Später bildete sich in Frankreich ein neuer Geschmack in Gartenanlagen. Ganz jener Richtung des französischen Volkes angemessen, die alles Leben der Mode unterwarf, zu welcher vom Hofe der Residenz immer der Anstoß gegeben wurde, und welche das Zopf- und Perrückenthum auch in die Poesie brachte, wurde in diesen Gärten die Natur beschnitten, das Lineal und die Schnur an Bäume und Gebüsche gelegt, und das Ebenmaß (die Symmetrie) auf's Aeußerste ge-

trieben. Mit Ausnahme der in der That großartig angelegten Springbrunnen war es mehr ein eitles Prunken, als wirkliche Schönheit, die ja immer einfach und natürlich ist. Die Holländer ahmten den Franzosen nach, und sind noch heutzutage Liebhaber der beschnittenen Bäume, die sie womöglich an den Stämmen noch mit Firniß überstreichen. Aber an solchen Ausartungen nahmen zuerst die Engländer ein Aergerniß. Ihr gesunder, allem Zwang abgeneigter Sinn verwarf die Fesseln, die man der Natur anzulegen sich so viel Mühe gab. Doch wie so leicht ein Extrem in's andere führt, geschah es auch hier. Die Gärten sollten bloß natürlich sein, und wurden so eine matte Copie der natürlichen Landschaften. Dazu kam, daß man in diese englischen Gärten noch eine Menge Tempel, Burgen, Klöster und Einsiedeleien, idyllische Hütten und romantische Ruinen hineinstopfte, so daß von der wirklichen Natur auch nichts mehr blieb. Man ist indeß von dieser Ausartung des guten Geschmacks glücklich zurückgekommen und hat das Richtige gefunden. Man hält sich an die Oertlichkeit, sucht aus dieser zu machen, was ohne Ziererei und Spielerei gemacht werden kann, und weiß selbst die ökonomischen Vortheile mit der ästhetischen Anmuth eines Landsitzes zu verknüpfen.

Uebrigens darf man nicht glauben, daß in einem englischen Park das Muster vollendeter Gartenschönheit erreicht sei; sondern es ist darin der richtige Weg gezeigt, den die Gartenkunst betreten muß, wenn sie schön sein will. Der eigentliche Blumengarten mit seinen Lusthäuschen und sonstigen Zierden ist in der Nähe des Hauses und bildet den sogenannten pleasure-ground. Nur in sehr großen Parks steht hier und da ein Obelisk, eine Pyramide oder ein Thurm, um vom Schloß aus eine Ansicht zu gewähren. Sonst sind die Kiosks, Tempel, Einsiedeleien aus dem eigentlichen Parke verbannt. Statt deren erhält er fruchtbare, wohlbestellte Aecker, schöne grüne Wiesen und reichbelaubte stattliche Bäume

aller Art, unter denen meist Eichen und Buchen vorherrschen. Diese bilden einzelne wirksame Gruppen, aber größere Gehölze sind selten, und vollends ein mehrere Quadratmeilen großer Wald, wie der in seiner Art einzige von Fontainebleau, ist in ganz England nicht zu finden. Von Springbrunnen und künstlichen Wasserfällen ist man in England kein Freund, in geradem Gegensatze zum französischen Geschmack. Dagegen weiß man jedes Flüßchen oder Bächlein in das Bereich des Parks hineinzuziehen und in mannichfachen Krümmungen hindurchzuleiten. Ja, wenn es ganz an fließendem Wasser fehlt, gräbt man wenigstens einen Kanal, gibt ihm eine gefällige Wellenlinie, verdeckt Anfang und Ende mit Gebüsch und erzeugt so den Schein eines fließenden Wassers. Einem allzuregelmäßigen Teiche weiß man die unregelmäßigen und mannichfaltigern Ufer eines Sees zu geben; man vermeidet auf alle mögliche Weise das Gesuchte und Steife.

Wir nach unserm Geschmack würden in den meisten englischen Parks mehr Schatten und vom Gebüsch umlaubte engere Wege verlangen; doch bei der gleichmäßigen temperirten Luft und der häufiger verdeckten Sonne in England ist das Bedürfniß nach Schatten geringer. Das Wohnhaus liegt immer auf einer sanften Anhöhe, alle Bäume sind aus seiner Nähe verbannt, damit Licht, Luft und Sonne kein Hinderniß finden. Die Zimmer sind auch im heißen Sommer nicht heiß, weil sie geräumig und hoch, und die Fenster sehr ökonomisch angebracht sind, doch so, daß es an Licht durchaus nicht fehlt. Tritt man nun aus dem Hause, so hat man zum Genusse zunächst das, was wir „Garten" nennen; in dem Maße aber, als man weiter spaziert, tritt mehr und mehr die Landschaft als solche hervor. Auf den smaragdgrünen Wiesen weiden halbzahme Hirsche und Rehe, man hat die lachende Feldflur und das erquickende Grün der Bäume und fühlt den Blick nie beengt, die Phantasie überall angeregt. Die weidenden Pferde, Kühe und

Ziegen dringen sogar bis nahe an's Schloß vor, und die leichten freien Bewegungen dieser Thiere, denen man es ansieht, wie wohl sie sich fühlen, geben dem Ganzen einen unbeschreiblichen Reiz.

Doch ich muß nun abbrechen und begnüge mich damit, Ihre Wißbegierde gereizt zu haben. Wollen Sie Näheres über die eigenthümliche Anlage englischer Parks erfahren, so lesen Sie das sehr gut geschriebene Werk der Johanna Schopenhauer „Reisen durch England und Schottland", worin den Parks ein eigenes Capitel gewidmet ist. Das Beste hat aber Fürst Pückler*) über die Gartenanlagen geschrieben, und in seinem Muskau hat er trefflich seine Ideen realisirt. Wie merkwürdig, daß der vielgereiste Mann in dieser seiner Schöpfung nicht hat die Tage seines Alters verbringen mögen!

Die Reichen und Großen würden sich ein großes Verdienst um ihre Mitmenschen erwerben, wenn sie in ihren Vaterstädten für Gartenanlagen und Verschönerung öffentlicher Plätze wirksam wären. Sie würden sich Tempel bauen im größten Stile, worin Arm und Reich sich vergnügte und erheiterte und dankbar den Stifter solcher Freude verehrte. Es wäre dies ein segensreicher Beitrag zur ästhetischen Bildung des Volkes.

Leben Sie wohl, theure Freundin; noch einen Brief zum Schluß, und ich habe meine Aufgabe, so weit es in meinen Kräften stand, gelöst.

Achtundsechzigster Brief.

So sind wir denn am Schlusse unserer ästhetischen Unterhaltungen. — Zwar hätte ich Ihnen noch Vieles zu sagen; allein

*) Briefe eines Verstorbenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales rc. in den Jahren 1828 und 29. 1. und 2. Theil. 3. Auflage.

es müßte eben mit lebendem Worte, d. h. mündlich gesagt werden; am besten wäre es wohl, ich könnte mich wieder wie vormals an Ihr Tischchen setzen, mit Ihnen Homers Odyssee, die beiden Iphigenien oder dergleichen lesen. Allein so gut wird es mir nicht wieder werden, und leider muß ich Ihnen ankündigen, daß selbst meine Briefe kürzer werden sollen, da mich anderweitige Beschäftigungen auf eine Zeitlang in Anspruch nehmen. Indeß würde ich mir zu viel einbilden und Ihrem Geiste zu wenig zumuthen, wenn ich glauben sollte, daß es noch weiterer Anregung von mir bedürfe, um Sie im Wahren, Guten und Schönen zu erhalten. Wem einmal das Auge aufgegangen für solche Reize, wer einmal die Muse erschaut in ihrer ewigen Jugend und Heiterkeit, der läßt nimmer von ihr; immer wird er wieder die Höhen suchen, wo er sie gefunden, immer das anmuthige Spiel in seiner frohen Seele wiederholen und nachgenießen, welches er von ihr gelernt; sein Geist wird nicht altern, wenn auch die Sinne ermatten, und die Thorheiten und Laster dieser Welt können nicht Gewalt haben über ihn, so wenig als die Leiden und Sorgen dieses Lebens, die vor seinem verklärten Auge milder sich gestalten und Blumen auf dem Klippenpfade erzeugen. Wohl giebt es eine ästhetische Bildung, die der menschlichen Glückseligkeit nicht ersprießlich ist, die besonders dem weiblichen Geschlechte verderblich und schädlich werden kann, wenn man bei Ausbildung der Phantasie und des Geschmacks versäumt hat, Herz und Verstand zugleich auszubilden, und so die Harmonie der Seele stört. Da entsteht jene Affectation schöner Gefühle, die ohne innern Gehalt nur nach äußerm Scheine strebt und mit ihrer lächerlichen Eitelkeit jedem Vernünftigen unerträglich wird; oder jene überspannte Denk- und Empfindungsweise, die sich ganz in phantastische Träume verliert und nicht selten das Leben in Jammer und Ekel und Wahnsinn

verwandelt. Wendet sich aber das Schönheitsgefühl mehr zum Sinnlichen, da bemächtigt sich unserer der unersättliche Hang zum Vergnügen und jene Gesinnungslosigkeit, die gegen allen Ernst des Lebens, gegen Pflicht und Recht, gegen Gott und Menschen unempfindlich macht und die Seele hinreißt, nur sich zu leben in gemeinsamer Verworfenheit. Doch eine solche Verirrung des Geistes hat der nicht zu fürchten, der sich gewöhnt hat, mit klaren und sicheren Augen die Sinneswelt anzuschauen, der aber auch zugleich die Kraft besitzt, dem Leben die Richtung zum Idealen zu geben und so das Endliche mit dem Unendlichen, das Irdische mit Göttlichem zu verschmelzen. Solches Idealisiren ist dann nicht Schwärmen, solche Poesie des Lebens ist dann nicht Phantasterei; es ist wahre Humanität, die uns vom Joche der thierischen Natur und allen mit ihr verbundenen Uebeln befreit. Wohl genügen sich Tausende mit ihrer prosaischen Weise und

„Wandeln und weiden
Im dunkeln Genuß
Des augenblicklichen
Beschränkten Lebens.“

Aber es ist ein dürftiges Raupenleben, in welchem keine Saite des Herzens wiedertönt, der Farben munteres Spiel vergebens das Auge reizt und die Stunden im beschwerlichen Zug der Sorgen dahin schleichen über die Gräber des Lebens; es ist dies die gemeine Wirklichkeit, das starre Leben ohne Anmuth und Heiterkeit, die alternde Sorge ohne den erfrischenden Blick der Schönheit. Ja, selbst Sittlichkeit der Tugend fördert Kunst und Poesie. „Der Rohe“, sagt Schiller, „folgt den Sinnen, der bloß Sittliche der Vernunft in sogenannter Freiheit, die aber oft sehr unfreiwillig ist. Der Aesthetische hat eine Kraft mehr über das Sinnliche, einen Reiz mehr über das Wahre

und Gute; der Geschmack macht dem Willen Raum durch sein Streben nach Regelmäßigkeit, Ordnung und Harmonie, und er ist oft stärker als alle übrigen Kräfte, als alle Gewalten des Lebens, das Böse zu besiegen, das Widerstrebende der menschlichen Natur zu bändigen. Edle Neigungen steigen leichter auf in einem feingebildeten Herzen; dem Anstand und der feinen Sitte unterliegt weit eher Gemeinheit, grobe Sinnlichkeit, Laster und Barbarei, als dem bloßen Vernunftgesetze." Die Schönheit faßt den Menschen bei seiner sinnlichen Seite, um das Sinnliche mit dem Geistigen zu vermählen, sie verknüpft zwei Welten mit einander, gleich der Religion, welche die Erde an den Himmel knüpft. Darum reichen sich auch Kunst und Religion freundlich die Hand, und das Religiöse kann nicht sein ohne das Aesthetische im höhern Sinne.

Darum, liebe Freundin, bleiben Sie treu dem Schönen, das, wie dereinst Venus Urania mit Minerva und Juno, stets vereint mit Weisheit und Tugend, mächtig wirkt. Auch in die Hand Ihres Geschlechts hat die wohlthätige Gottheit die Pflege der Kunst gelegt, mehr als einmal hat sich die verirrte Menschheit, durch dasselbe geleitet, wieder zurechtgefunden, und wo ein großer Sänger die Welt entzückte mit seinem Liede, hat meist eine holde Frau, eine treue Mutter, ein zartes Mädchen ihm die Harfe gestimmt.

Leben Sie wohl! Wenn ich Sie künftig Ihre Pfade wandeln sehe, von aller Anmuth und Heiterkeit der Grazien umflossen und selig im Genusse des Schönen hinan zu jenem sonnenlichten Ziele, wo Weisheit und Tugend ihre Freunde mit Palmen kränzt, dann bin ich reich belohnt.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.